مشكلات فلسفية

مشكلة الفن

تأليف
الدكتور زكريا ابراهيم

الناشر: مكتبة مصر ٣ شارع كامل صدقي

مشكلات فلسفية
(٣)

مشكلة الفن

بقلم
الدكتور زكريا ابراهيم

ملتزم الطبع والنشر
مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقي "الفجالة"

دار الطباعة الحديثة
٥ شارع غيط النوبي - ت ٤٩٣١٨

تصــــدير

ربما كان من حق القارىء على — قبل أن أدعه يقبل على قراءة هذا الـكتيب الناقص فى الفن — أن أجلس أمامه قليلا فوق كرسى الاعتراف ! ولن أكون قد أرضيت ضميرى العلمى لو أننى اقتصرت على القول بأننى دخيل على الفن ، وإنما لابد لى من أن أقر أيضاً بأننى ترددت مراراً قبل أن أقحم نفسى على ميدان الدراسات الفنية والجمالية . حقا إن الـكثيرين ممن كتبوا فى الفن لم يكونوا فنانين أو مؤرخى فن ، ولـكن الدرس الأول الذى تعلمته من احتكاكى الطويل بجمهرة الفنانين ، هو التأنى فى الإنتاج ، والتمرد على الرغبة العارمة فى الإبداع ، والاقتصار على الاختلاف إلى مدرسة الفن الـكبرى فى صمت وتواضع وأناة .

وهكذا كنت كلما هممت الـكتابة فى الفن ، أتذكر قصة ميكاليل أنجيلو الذى روى عنه فى ختام حياته (تقريبا) أنه سئل يوماً : « إلى أين تمضى هكذا سريعاً ، وقد غطت الثلوج شوارع المدينة ؟ » ، فما كان منه سوى أن أجاب بقوله : « إننى ذاهب إلى المدرسة ، فلابد لى من أن أحاول تعلم شيء قبل أن يفوت الأوان ! »[1] والواقع أنه قد يكون فى استطاعة « السرعة » أن تحصل على « إذن دخول » فى أى ميدان من الميادين ، اللهم إلا فى ميدان الفن ؛ فليس من طبيعة الإنتاج الفنى أن يكون وليد العجلة والتسرع واللهفة والاندفاع ،

---

(١) Alain: «Propos sur L'Esthétique,» P.U.F., Paris, 1949, p. 18.

وليس من طبيعة التذوق الجمالى أن يتولد عن النظرة العابرة أو القراءة الخاطفة أو الاستماع السريع . ولهذا يؤكد علماء الجمال أنه لابد لطالب المتعة الفنية من أن يعود إلى العمل الفنى مرة بعد أخرى ، حتى يستطيع أن يستشف ما فيه من جوانب غامضة غابت عنه فى المرات السابقة ؛ فما كان « العمل الفنى » ليبوح بسره للمتأمل العابر أو الناظر المتعجل ؛ وهو الإنتاج البطىء الجهيد الذى لم يتولد إلا بعد صراع عنيف ضد المادة !

وهذا ريمون باير — أستاذ علم الجمال بالسوربون — يقدم لنا كتابه الممتاز الموسوم باسم « رسالة فى الاستطيقا » بعد ربع قرن من الزمان قضاها فى تعمق مسائل الفن ومشاكل الجمال دارساً ومدرسا ، وهو الذى اعترف له النقاد عام ١٩٣٤ ، حينما ظهرت رسالتـــاه للدكتوراه تحت عنوان : « استطيقا الرشاقة » ، و « ليونار دى فنسى » على التعاقب ، بأنه صاحب أجمل رسالة ظهرت حتى ذلك الحين فى الدراسات الاستطيقية . ولكن باير يؤمن بأن عصيان شيطان الفن ، أو رفض الفنان للابداع ، إنما هو فى الحقيقة أعظم موهبة أو أشق قدرة يمكن أن يتمتع بها الفنان[1] ! ومن هنا فقد صمت باير ، حتى لقد ظن الكثيرون أنه قد طلق علم الجمال أو هجر ميدان الدراسات الفنية ، إلى أن ظهر له عام ١٩٥٣ كتاب صغير بعنوان « محاولات فى المنهج الاستطيقى » ، لم يلبث أن أتبعه عام ١٩٥٦ بمؤلفه الضخم فى الاستطيقا نفسها . وهكذا ضرب لنـــا باير مثلا يحتذى به فى صبر العلماء وجلدهم وتواضعهم وانكبابهم على الدراسة ، حتى لم يعد فى وسعنا — نحن تلاميذه — سوى أن

---

(١) Raymond Bayer: «Traité d' Esthètique», Colin, Paris, 1956, p. 184.

نطبق الشفاه ، دون أن نجسر على الكلام باسم الفن أو التحدث عن سيرة الفنان !

ولكن العاشق قلما يقوى على كتمان حبه إلى الأبد ؛ وعاشق الفن أعجز العشاق جميعاً عن الصمت وأشدهم ضيقاً بالكتمان ! وهكذا كان لابد لكاتب هذه السطور من أن يتكلم ، وإن كان يعلم حق العلم أنه ليس فى وسع من كان فى مثل عيه سوى أن يقترب من محراب الفن خاشعاً ، مرتجفا ، معفراً جبهته تحت أقدام ربات الشعر Muses ! وليس يشفع لمثلى حين يقدم على الكتابة فى الفن ، سوى عشقه للألوان والأنغام والأضواء والصور ! فلأعترف إذن بأننى واحد من أولئك الهواة الذين طالما سخر منهم أفلاطون وأشفق عليهم ، خصوصاً فى جمهوريته العتيدة حيث يتحدث عن محبى النظر والسمع ممن يطربون للجميل من الأصوات والأشكال والألوان والصور ، دون أن يكون فى وسعهم أن يرقوا بأفكارهم نحو « الجمال المطلق » ، أو أن يسموا بعقولهم نحو « الجميل فى ذاته » ! حقا إن أفلاطون ليطلق على هؤلاء اسم « عاشقى الأوهام » أو « محبى الظنون » ، تمييزاً لهم عن الفلاسفة الذين يعشقون الحكمة ويحبون الجمال المطلق ؛ ولكن هذه التسمية لن تسوءنا فى شىء ، ما دمنا نقر منذ البداية بأننا لا نعرف عن « الجمال المطلق » (أو مثال الجمال على حد تعبير أفلاطون) أكثر مما يعرف الضرير عن الألوان ! أستغفر الله ! فما كان ثمة «جمال مطلق» حتى نعرف عنه شيئا ، وإنما هناك أشياء جميلة تقع عليها عيوننا ، وموضوعات استطيقية يكشف لنا عنها تذوقنا الفنى . وسواء قلنا بأن الطبيعة جميلة فى ذاتها ، أم قلنا بأن منظار الفن هو الذى يخلع على الطبيعة كل ما ننسبه إليها فى العادة من جمال ، فإننا لابد من أن نعترف فى كلتا الحالتين بأن للموضوع الجمالى « وجوده » العنيد (Présence obstinée) بوصفه « شيئا » ولكن

« الشيء الجمالي » (كما سنرى في تضاعيف هذا الكتاب) إنما هو «المحسوس» le sensible حين يتبدى في كل عمقه ، وبهائه ، ومجده ، وأوج عظمته .

فليس من شأن الفن أن ينتقل بنـــا إلى عالم خيالي لا شأن له بالتجربة الحسية ، وإنمـا تنحصر مهمة الفنان على وجه التحديد في عملية تحويل « المحسوس الخام » إلى « محسوس استطيقي » وعلى حين أن الموضوعات النفعية تحول انتباهنا دائماً إلى ما جعلت من أجله أو ما تهدف إليه من غاية ، نجد أن « الموضوع الاستطيقي » إنما هو الموضوع الحسي الذي يستأثر بانتباهنا ، دون أن يحيلنا إلى شيء آخر يخرج عنه ، لأنه « غاية في ذاته » من جهة ، ولأنه لا ينطوي على أي فاصل بين المادة والصورة من جهة أخرى . فالموضوع الاستطيقي بهذا المعنى إنما هو ذلك الموضوع المحسوس الذي لا تبقى مادته إلا إذا ظل محتفظاً بصورته . وهذه الوحدة الباطنة في أعماق « الموضوع الاستطيقي » بين المادة والصورة ، هي التي تجعل من « العمل الفني » أقوى تعبير عن البعد الإنساني من أبعاد الواقع . وتبعاً لذلك فقد يكون في وسعنا أن نقول « إن الفن إنما هو هذا الذي لولاه لبقيت الأشياء على ما هي عليه » ؛ ولـكن الأشياء قد اندرجت في عالم تجربتنا الجمالية ، فـكان من ذلك أن اكتسب « المحسوس » صبغة إنسانية ، وأصبح هو ذلك « الموضوع » الذي يعبر عن وحدة «الـكوني» : cosmologique: و «الوجودي» L'existentiel على حد تعبير هيجل . وربما كانت المشكلة الـكبرى في الفن هي هذا الاتحاد العجيب الذي يتم بين المادة والصورة ، بين الشكل والموضوع ، بين « الموجود في ذاته » و « الموجود لذاته » — على حد تعبير سارتر — . وستكون كل مهمتنا في هذه الدراسة الفلسفية للفن ، أن نصف « الموضوع الاستطيقي » على نحو فنومنولوجي ، وأن نحلل بناء العمل الفني ، وأن نتعمق الدلالة

الإنسانية للفن ، وأن نحاول الوقوف على طبيعة الصلات بين الفنان والجمهور أولا ، ثم بين الفنان وعمله الفنى ثانيا ... الخ . ولكننا لن نتناسى خلال هذه الدراسة أن « الموضوع الجمالى » ليس مجرد « موضوع ميتافيزيقى » أو « موضوع طبيعى » أو « موضوع سيكولوچى » أو « موضوع اجتماعى » ، وإنما هو أولا وبالذات « موضوع استطيقى » يتميز بنوعية خاصة وفردية أصيلة . ونحن ندع القارىء فى النهاية مهمة الحكم على مدى جدية هذه الدراسة ، ولكننا نحب أن نذكره بأنه قد تكون الكلمة الأخيرة فى الدراسات الفلسفية على العموم هى أنه ليس ثمة كلمة أخيرة على الإطلاق !

زكريا ابراهيم

كلية الآداب (جامعة القاهرة)

الفصل الأول

مقدمة

فى تعريف الفن

---

١ — لو أنك ساءلت شخصاً عاديا : « ما هو الفن ؟ » لأجابك : « إن الفن هو الغناء ، والسينما ، والمسرح ، والموسيقى .. الخ » ولو أنك تصفحت إحدى المجلات الفنية المتداولة بين أيدينا فى مصر ، لوجدت أنها لا تكاد تتجاوز الحديث عن الممثلين والمخرجين وأبطال السينما ونجوم الغناء والرقص ، حتى لقد أصبح لفظ « الفنان » عندنا قاصراً على محترف التمثيل أو الغناء أو الرقص ! وعلى الرغم من أن طائفة المثقفين عندنا قد تدخل فى عداد الفنون الجميلة بعض الفنون البصرية كالتصوير والنحت ، إلا أن السواد الأعظم من الناس قد لا يتجهون بأبصارهم نحو الشعر أو التصوير أو النحت أو المعمار ، لو أنك طلبت إليهم حصر شتى ضروب الفن . ولكننا مع ذلك قد نتحدث أحيانا عن فن الطهو ، وفن إعداد المائدة ، وفن الحديث ، وفن اكتساب الأصدقاء ، وفن الحب ، وفن الحرب ، وفن السياسة ، وفن الصحافة ، وفن الإذاعة ، وفن الدعاية ، وفن الإخراج .. الخ . فما هو الجامع إذن بين كل تلك « الفنون » ، إن جاز أن نطلق عليها جميعا لفظ « الفن » ؟ أو ما هو العنصر المشترك بين هذه الفروع المختلفة من « الفن » ، إن كان استعمال هذا اللفظ مشروعا بالنسبة إليها جميعا ؟

أليس من الملاحظ عادة أن اللفظ حين يصبح من السعة بحيث يصدق على كل شيء ، فإنه عندئذ قد لا يعني أي شيء ؟ ألا يجوز أن يكون لفظ « الفن » قد أصبح واحدا من تلك الألفاظ العائمة المائعة التي تلوكها الألسن كل حين دون أن يكون لها مدلول واضح في أذهان العامة أو المتخصصين ؟

الحق أننا حين نتحدث عادة عن « الفنون » فإننا قد نعني بهذا اللفظ مجموع المهارات البشرية على اختلاف ألوانها ، بدليل أننا نتحدث عن « الفنون النافعة » و « الفنون التطبيقية » ، و « الفنون الجميلة » ، و « الفنون الكبرى » و « الفنون الصغرى » ... الخ وقد نجد عند جماعات المتخصصين من الكتاب إشارات غامضة إلى فنون الزمان ، وفنون المكان ، والفنون التجسيمية ، والفنون الرمزية ، وفنون الزينة ، وفنون المحاكاة ، وفنون الخيال ، ولكننا في كثير من الأحيان قد نجد أنفسنا عاجزين عن التمييز بين كل تلك الفنون ، أو تحديد الفوارق الدقيقة بينها. وقد ندخل الموسيقى والأدب أحيانا ضمن «الفنون الجميلة»، بينما قد يقصر البعض هذه التسمية على الفنون المرئية كالتصوير والنحت . وقد تتسع دائرة « الفن » في أنظارنا ، فتشمل كل ما استبعده « العلم » من دائرته بوصفه مهارة عملية أو صناعة تطبيقية أو إنتاجا مهنياً . فإذا عرفنا أن أحد الباحثين الأمريكيين المعاصرين قد استطاع أن يحصي لنا حوالي مائة فن من الفنون البصرية والسمعية ، أمكننا أن ندرك إلى أي حد اتسعت دائرة « الفن » في العصر الحديث حتى أصبحت تشمل مهارات بشرية متباينة كالألعاب الرياضية ، وصناعة الأواني الخزفية ، وتنظيم عرض الأزياء ، وتصفيف الشعر للسيدات ، وإعداد المعارض ، وإقامة الزينات ، وتزيين واجهات المحال العمومية ، وصناعة الديكور للمسرح والسينما ، وتجميل الحدائق والبساتين ، وصياغة الذهب

والفضة الخ (١)

والواقع أننا لو رجعنا إلى الأصل الاشتقاقى لـكلمة « الفن » (Techné باليونانية و Ars باللاتينية) ، لوجدنا أن هذه الـكلمة لم تـكن تعنى سوى « النشاط الصناعى النافع بصفة عامة » . فلم يكن لفظ « الفن » عند اليونانيين (مثلا) قاصراً على الشعر والنحت والموسيقى والغناء وغيرها من الفنون الجميلة ، بل كان يشمل أيضا الـكثير من الصناعات المهنية كالنجارة والحدادة والبنـاء وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعى ولـكننا نجـد أرسطو يقسم المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع : معارف نظرية ، ومعارف عملية ، ومعارف فنية . فلم يكن أرسطو يخلط بين الفن والمعرفة العملية ، بل كان يقول إن غاية الفن تتمثل بالضرورة فى شىء يوجد خارج الفاعل ، وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه ، فى حين أن غاية العلم العملى هى فى الإرادة نفسها ، وفى الفعـل الباطن للفاعل نفسـه . وتبعاً لذلك فقد ارتأى أرسطو أن موضوع المعرفة الفنية إنما هو مايمكن أن يكون على غير ماهو عليه ، أعنى مايتوقف على الإرادة بوجه ما من الوجوه . — ولا شك أن « الفن » بهذا المعنى ، إنما يشير إلى القدرة البشرية بصفة عامة ، مادام الإنسان هو ذلك « الموجود الصانع » الذى يستحدث موضوعات ، ويصنع أدوات ، وينتج أشياء ، ويخلق شبه موجودات . ولعل هذا هو السبب فى أن الفلاسفة قد وضعوا « الفن » منذ البداية فى مقابل « الطبيعة » على اعتبار أن الإنسان إنما يحاول عن طريق الفن أن يستخدم الطبيعة ، ويضطرها إلى التلاؤم مع حاجاته ، ويلزمها بالتـكيف مع أغراضه :

---

(١) Thomas Munro : « Les Arts et leurs Relations mutuelles » Trad. Franç par J. M. Dufrenne. Paris, P U. F. 1954, pp. 126- 129.

والظاهر أن العرب أيضا قد فهموا « الفن » بهذا المعنى . بدليل أنهم قد فرقوا بين الطبيعة والصناعة ، وذهبوا أيضا إلى أن « الصناعة تستملى من النفس والعقل ، وتملى على الطبيعة » . وكان العرب يستعملون كلمة « الصناعة » للاشارة إلى « الفن » عموما ، كما يظهر من تسمية أبى هلال العسكرى لكتابه فى الكتابة والشعر باسم « كتاب الصناعتين » . وقد روى لنا أبو حيان التوحيدى أنه كان بصحبة قوم يستمعون إلى غناء صبى صغير بديع الفن فقال لهم : « حدثونى بما كنتم فيه عن الطبيعة ، لم احتاجت إلى الصناعة ، وقد علمنا أن الصناعة تحكى الطبيعة وتروم اللحاق بها والقرب منها ، على سقوطها دونها ؟ » ولم يستطع أحد من رفاقه أن يفسر حاجة الطبيعة إلى الصناعة ، فعاد التوحيدى يقول : « إن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس: تقبل آثارها ، وتمتثل بأمرها ، وتكمل بكمالها ، وتعمل على استعمالها ، وتكتب بإملائها ، وترسم بإلقائها ... فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ، ومادة مستجيبة ، وقريحة مواتية ، وآلة منقادة ، أفرغ عليها بتأييد العقل والنفس لبوسا مؤنقا ، وتأليفا معجبا ، وأعطاها صورة معشوقة ، وحلية مرموقة ؛ وقوته فى ذلك تكون بعواصله النفس الناطقة . فمن ههنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة ، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة ، بواسطة الصناعة الحادثة ، التى من شأنها استملاء ماليس لها ، وإملاء ما يحصل فيها ، استكمالا بما تأخذ ، وكمالا لما تعطى[١] . » وهذا النص إن دل على شىء ، فإنما يدل على أن العرب قد فهموا أن الفن هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة ، مادام دور « الصناعة » هو تسجيل ما تمليه النفس الناطقة على الطبيعة ، وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفسية والعقلية .

---

(١) « المقابسات » لأبى حيان التوحيدى . طبعة السندوبى ، القاهرة ، المكتبة التجارية ، ١٩٢٩ ، ص ١٦٣ — ١٦٤ .

وأما فى العصور الوسطى المسيحية ، فقد بقيت كلمة « فن » Ars (فى اللغة اللاتينية) تشير إلى الحرفة أو الصناعة أو النشاط الإنتاجى الخاص ، وإن كان اصطلاح «الفنون» قد أصبح يدل على مجموعة من المعارف المدرسية كالنحو ، والمنطق ، والسحر ، والتنجيم . وكانت « الفنون الحرة » les arts libéraux (أو « الإنسانيات » les humanités) فى العصور الوسطى تشمل فروع المعرفة السبعة ألا وهى : النحو ، والمنطق ، والبلاغة ، والحساب ، والهندسة ، والموسيقى ، وعلم الفلك . وأما فى العصور الحديثة فقد أصبح اصطلاح « الفنون الحرة » يشير إلى اللغات والعلوم والفلسفة والتاريخ على اعتبار أن هذه جميعا لاتدخل فى دائرة التعليم الصناعى أو المهنى . ولازالت كثير من المعاجم الإنجليزية الحديثة تنص على هذا المدلول الحضارى لكلمة « الفن » بوصفه نشاطا يهدف إلى غايات عقلية ثقافية ، دون أن يكون له أدنى طابع عملى أو مهنى . ولعل هذا هو السبب فى أن كليات الآداب فى الجامعات الإنجليزية لازالت إلى يومنا هذا تحمل اسم « كلية الفنون » Faculty of Arts[1] » .

٢ — ولو أننا رجعنا إلى معجم لالاند الفلسفى ، لوجدنا أنه ينسب إلى كلمة « الفن » معنيين : معنى عاما يشير إلى مجموع العمليات التى تستخدم عادة للوصول إلى نتيجة معينة ، ومعنى جماليا (أو استطيقيا) يجعل من الفن كل إنتاج للجمال يتحقق فى « أعمال » Oeuvres يقوم بها موجود واع (أو متصف

---

(١) Cf. L. Dudley & A. Faricy : « The Humanities: Applied Aesthetics. » New York, Mac Graw Hill, 1940, pp. 8 — 10.

بالشعور[١]) . فالفن — بالمعنى الأول — هو كما قال جليانوس Galien وراموس Ramus « مجموعة من المبادىء العامة الحقيقية ، النافعة ، المتوافقة ، التي تؤدي في جملتها إلى تحقيق غاية واحدة بعينها » . والفن بهذا المعنى هو مايقوم في مقابل « العلم » من جهة ، بوصفه معرفة خالصة مستقلة عن سائر التطبيقات العملية ، وما يقوم في مقابل « الطبيعة » من جهة أخرى ، بوصفها قدرة فاعلة تنتج بدون وعي أو تفكير . وأما بالمعنى الثاني، فإن الفن هو عملية إبداعية تنحو نحو غايات إستطيقية ، في حين يستند العلم إلى غائية منطقية ـ على حد تعبير لالاند[٢] ـ .

وقد أقام سنتيانا تفرقة مماثلة بين معنيين مختلفين للفن : معنى عام يجعل من الفن مجموع العمليات الشعورية الفعالة التي يؤثر الإنسان عن طريقها على بيئته الطبيعية ، لكي يشكلها ويصوغها ويكيفها ؛ ومعنى خاص يجعل من الفن مجرد استجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة : لذة الحواس ومتعة الخيال ، دون أن يكون للحقيقة أي مدخل في هذه العملية ، اللهم إلا بوصفها عاملا مساعداً قد يؤدي إلى تحقيق هذه الغاية . والفن بالمعنى الأول إنما هو عبارة عن غريزة تشكيلية شاعرة بغرضها ؛ بحيث أنه لو قدر للطير وهو يبني عشه أن يشعر بفائدة ما يصنع، لصح أن نقول عنه إنه يمارس نشاطا فنيا وتبعا لذلك فإن الفن بمعناه العام هو كل فعل تلقائي يعززه النجاح ويحالفه التوفيق ، بشرط أن يتجاوز البدن لكي يمتد إلى العالم فيجعل منه منبها أكثر توافقا مع النفس . فالفن في نظر سنتيانا

(١و٢) A. Lalande: « Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie » P. U. F., Paris, 5 éd. 1947, (Article «Art») pp. 77 — 78,

هو عامل حيوى فعال يلعب دوراً هاما فى حياة « العقل » life of Reason ، بوصفه الأداة الناجحة التى تعدل من البيئة القائمة على أحسن وجه ، حتى تتمكن من تحقيق أغراضها وتنفيذ مقاصدها . ولكن ، على حين أن مفهوم «الجمال» لايكاد يدخل فى تعريف «الفن» بهذا المعنى الواسع ، نجد أن سنتيانا يعود فيقرر أن ثمة علاقة جوهريه وثيقة بين مفهوم « الجمال » ومفهوم « الفن » (بالمعنى الثانى لهذه الكلمة) ما دامت الفنون الجميلة إنما هى فى صميمها ضروب من الإنتاج يفترض فيها أن تجىء متضمنة لقيمة استطيقية[1].

وليس سنتيانا وحده هو الذى يعرف « الفن » بأنه متعة استطيقية أو لذة جمالية ، بل إننا لنجد كثيراً من الكتاب المحدثين يربطون بين مفهوم « الفن » ومفهوم « الجمال » ، فيعرفون الفن بأنه القدرة على توليد الجمال ، أو المهارة فى استحداث متعة جمالية . ولعل من هذا القبيل مثلا ماقاله عالم الجمال الألمانى المشهور مولر فرينفلس Müler Freinfels (فى كتابه «سيكولوجية الفن ») من أن « لفظ الفن إنما يطلق على شتى ضروب النشاط أو الإنتاج التى يجوز أو ينبغى (أحيانا) أن تتولد عنها آثار جمالية (استطيقية) ؛ وإن كان مثل هذا الأثر ليس هو بالضرورة للمعيار الأوحد » . ويستطرد هذا الكاتب فيقول إنه « لكى نعد أى إنتاج تستحدثه للموهبة البشرية فنا بمعنى الكلمة ، فإننا نشترط فيه أن يكون على أقل تقدير ذا قدرة استطيقيه فعالة حتى ولو كان قد جعل فى الأصل لأغراض غير استطيقية . فنحن لانتحدث عن فن الفروسية أو الرياضة البدنية أو الطهو ، اللهم إلا فى الحالات التى نكون فيها بإزاء قيم

---

(١) G. Santayana: « Reason in Art » N—Y., Scribner, 1905, pp 4, 15, 34 — 36.

استطيقية تتجاوز الأغراض العملية الأصلية لهذه الضروب المختلفة من النشاط... وإذن فإن الاستمتاع بالفن هو فيما يبدو على العموم أنقى نموذج من نماذج التجربة الجمالية ؛ كما أن هذا النوع (من الموهبة البشرية) الذى لايهدف إلا إلى التجربة الجمالية إنما يعد فنا بهذا المعنى الجزئى الخاص »

وحسبنا أن نرجع إلى دائرة المعارف البريطانية لكى نتحقق من أن «مذهب اللذة» hédonisme هو الذى أملى على كاتب مقال «الفن» تعريفه الفنون الجميلة . فهذا الكاتب الإنجليزى المشهور (وهو سدنى كولفن Sydney Colvin) يفرق بين الفنون الجميلة وغيرها من أنواع الفن الأخرى فيقول : «إن الفنون الجميلة هى بين شتى فنون الإنسان تلك التى تنبع عن نزوعه نحو عمل أشياء أو إنتاج موضوعات بطرق خاصة ، أولا من أجل اللذة الخاصة المستقلة عن أية منفعة مباشرة التى يستشعرها فى أدائه لتلك الأعمال أو إنتاجه لمثل هذه الموضوعات ، وثانيا من أجل اللذة المماثلة التى يستشعرها من مشاهدة أو تأمل تلك الأعمال حين يحققها غيره من الناس[١] » . وقد حذا «معجم أكسفورد» حذو «دائرة المعارف البريطانية» ، فعرف الفنان بأنه ذلك الشخص الذى يمارس عملا لاغاية له سوى إثارة اللذة أو انتزاع الاعجاب ، أو ذلك الرجل الذى يمارس أحد الفنون الجميلة القائمة أولا وقبل كل شىء على إشباع الحس الجمالى عن طريق كمال الأداء ، إبداعيا كان أم تمثيليا . وبهذا المعنى يكون الفن مجرد مهارة فى إحداث الجمال أو استثارة اللذة الجمالية أو إرضاء الحس الاستطيقى لدى الإنسان ، دون أن تكون ثمة منفعة خاصة أو غرض معين يرمى إليه الفنان من وراء إنتاجه الفنى سوى تلك المتعة الجمالية ذاتها .

---

(١) Encyclopedia Britannica, (11 th edition), 1911, Article «Art»

والظاهر أن أصحاب هذا الرأى قد تأثروا بنظرية كنت فى الفن ، ففرقوا مثله بين « الفن » و « المهنة » ، وقالوا معه بأن الفن نشاط تلقائى حر ، فى حين أن المهنة صناعة مأجورة تهدف إلى المنفعة وترمى إلى الكسب . ونحن نعرف كيف كان كنت يقرر أن الفن عمل يقصد من ورائه إلى المتعة الجمالية الخالصة ، بمعنى أنه لهو حر ليس له من غاية سوى اللذة الفنية ذاتها ، فى حين أن المهنة عمل مقيد قد لايكون مشوقا فى حد ذاته ، ولكنه جذاب بما يترتب عليه من نفع أومايتولد عنه من كسب[١] ولعل هذا هوماعناه عالم النفس الفرنسى الكبير دلاكروا حين كتب يقول : « إن الفن لايبدأ إلا فى اللحظة التى يتمكن فيها المرء من أن ينصرف عن الطابع النفعى للحياة العملية ، لكى يحرر نفسه من حصار المنفعة وإرادة الحياة[٢] » . وتبعا لذلك فإن أصحاب هذه النزعة يرون أنه لايمكن أن يتولد الفن إلا حين تدع هموم الحياة ومطالب المعيشة متسعاً من الوقت لظهور « الحلم » rêve ، والتفكير فى شىء آخر غير ضرورات الحياة المادية النفعية . ومعنى هذا أن الفن نشاط حر يحمل للمتعة الفنية صفة « النزاهة الخالصة » التى لاتشوبها شائبة من إغراض أو نفعية أومصلحة . وربما كان هذا أيضا هو المعنى الذى قصد إليه المفكر الألمانى لانج Lange حينما عرف الفن بقوله : « إنه مقدرة الإنسان على إمداد نفسه وغيره بلذة قائمة على الوهم Illusion ، دون أنه يكون له أى غرض شعورى يرمى إليه سوى المتعة المباشرة» . وشبيه بهذا التعريف أيضا ما ذهب إليه الفيلسوف الإنجليزى سلى Sully حينما كتب يقول : « إن الفن هو إنتاج موضوع له صفة البقاء ، أو إحداث فعل

---

(١) Kant: « Critique du Jugement », trad. franç., Gibelin, 1951, p. 125.

(٢) (Henri) Delacroix : « Psychologie de l' Art » Paris, Alcan, 1927 Ch. II

عابر سريع الزوال ، يكون من شأنه توليد لذة إيجابية لدى صاحبه من جهة ، واثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معين من النظارة أو المستمعين من جهة أخرى ، بغض النظر عن أى اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة العملية أو الفائدة الشخصية » وإذن فإن هؤلاء الكتاب جميعاً مجمعون على القول بأن « الفن هو مجرد محاولة يراد بها خلق أشكال سارة » أو إبداع صور قديرة على إثارة اللذة ، دون أن تكون هناك أية منفعة يرمى إليها من وراء هذا النشاط الفنى الحر . ولكننا سنرى فيما بعد أن الكتاب المحدثين فى علم الجمال لن يجدوا أى حرج فى القول بأن الوظائف النفعية للعمل الفنى لا تكاد تنفصل عن وظائفه الاستطيقية، وأنه قد يكون ثمة « جمال » فى المنفعة الخالصة ، أو التكيف المحض ، الذى يقتضاه يحقق الشيء غايته تحقيقا كاملا ، دون أى إسراف أو مبالغة أو إغراق . وهذا ماسيقرره — على وجه الخصوص — عالم الجمال الفرنسى المشهور إتين سوريو فى كتابه « مستقبل الاستطيقا » حيث نراه يقول إنه ليس فى وسعنا أن نعد « الجمال » خاصية مميزة للعمل الفنى ، كما أنه ليس فى وسعنا أن نقصر وظيفة الفن على إنتاج الجمال(١) .

٣ — أما المفكر الذى رفض لأول مرة أن يدخل مفهوم « الجمال » أو مفهوم «اللذة» فى تعريف «الفن» فهو الروائى الروسى المشهور تولستوى الذى حمل بشدة فى كتابه « ماهو الفن ؟ » على المذاهب الاستطيقية السابقة فى تحديد مدلول الفن . ويبدأ تولستوى دراسته النقدية باستعراض تاريخ المذاهب الجمالية ، ثم يعرج على موضوع الفن فيقرر أن الفلاسفة قد دأبوا على

E. Sourlau: « L' Avenir de l' Esthétique », Paris, Alcan, 1929, p 104.

تعريف النشاط الفنى بالرجوع إلى مفاهيم « الجمال» و «اللذة» و « المتعة » و « اللعب » و « اللهو » و « فيض الطاقة » وما إلى ذلك . ولكن تعريف الفن بالاستناد إلى مايتولد عنه من لذة هو أشبه مايكون بتعريف الغذاء (أو الطعام) بالاستناد إلى مايسببه لنا من متعة (أو لذة) ، فى حين أن المهم هو معرفة الدور الذى يلعبه الفن فى حياة الإنسان أو الإنسانية بصفة عامة ، كما أن المهم بالنسبة إلى الطعام هو الوقوف على أهميته الغذائية فى حياة للوجود البشرى أو الكائن العضوى بصفة عامة . وإذن فإننا إذا أردنا أن نعرف الفن تعريفا صحيحا ، وجب علينا أولا وقبل كل شىء أن نكف عن اعتباره مصدر لذة ، لكى ننظر إليه بوصفه مظهراً من مظاهر الحياة البشرية . ولن نجد أدنى صعوبة عندئذ فى أن نتحقق من أن الفن هو إحدى وسائل الاتصال بين الناس . وكما أن الإنسان ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق « الكلام » ، فإنه ينقل أيضا انفعالاته وعواطفه إلى الآخرين عن طريق « الفن » . ومعنى هذا أن الفن لا يخرج عن كونه أداة تواصل بين الأفراد ، يتحقق عن طريقها ضرب من الاتحاد العاطفى أو التناغم الوجدانى فيما بينهم . ولما كان الناس يملكون هذه القدرة الفطرية على نقل عواطفهم إلى الآخرين عن طريق الحركات والأنغام والخطوط والألوان والأصوات وشتى الصور اللفظية ، فإن كل الحالات الوجدانية التى تمر بالآخرين من حولنا هى بطبيعة الحال فى متناول إحساساتنا ، فضلا عن أن فى وسعنا أيضا أن نستشعر عواطف أخرى أحس بها غيرنا من قبل منذ آلاف السنين (١) .

---

(١) L. Tolstoi: «qu' est-ce que l'Art» traduit par Wyzewa, 1903'd aul Didir, pp. 58-59

ولا يقل الفن أهمية فى نظر تولستوى عن « الكلام » ، لأنه لو لم تكن لدينا تلك القدرة على التعاطف مع الآخرين عن طريق الفن ، لبقينا متوحشين منعزلين يحيا كل منا بمنأى عن الباقين ، أو لظللنا فرادى عاجزين عن تحقيق أى توافق فيما بيننا بعضنا والبعض الآخر . وكما أن اللفظ هو أداة اتصال فكرى هام بين بنى البشر ، فإن الفن هو أداة اتصال عاطفى هام بين الناس أجمعين . وتبعا لذلك فإن تولستوى يعرف الفن بقوله إنه « ضرب من النشاط البشرى الذى يتمثل فى قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين ، بطريقة شعورية إرادية ، مستعملا فى ذلك بعض العلامات الخارجية » . ويضرب تولستوى لذلك مثلا فيقول إنه لو قدر لطفل صغير استشعر انفعال الخوف الشديد عند لقاء الذئب أن يروى لجماعة من الناس ما اعتور نفسه من مخاوف حينما التقى بذلك الحيوان الكاسر ، ولو نجح مثل هذا الطفل فى أن يسترجع نفس للشاعر عند روايته لتلك القصة ، وأن يولد فى نفس سامعيه مشاعر مماثلة، لكان عمله هذا فنا ما فى ذلك ريب . وحتى لو افترضنا أن هذا الطفل لم يلتق فى حياته يوما بذئب ، ولكنه نجح فى أن ينقل إلى الآخرين شعوره للتوهم بالخوف ، فإن مثل هذه الصورة المتخيلة تعد أيضا ضربا من الفن ، بشرط أن يتم عن طريقها انتقال العواطف من الراوى إلى المستمعين . وتبعا لذلك ، فان تولستوى لا يقصر كلمة «الفن» على ما نراه فى المسارح والمعارض، أو ما نسمعه فى صالات للموسيقى والغناء ، أو ما نقرأه فى كتب الأدب والشعر والقصص والرواية ، بل هو يدخل أيضا فى دائرة الفن كل ما من شأنه أن يوصل إلى الآخرين حياتنا الباطنية ، أو أن يوصل إلينا حياتهم الباطنية ، بما فى ذلك أغانى الأمهات لهدهدة أطفالهن ، وشتى ضروب الرقص الشعبى ، وسائر حركات التقليد والمحاكاة ، وكافة أنواع الطقوس الدينية والاحتفالات الوطنية ... إلخ .

والعمل الفنى الحقيق — فى نظر تولستوى — هو ذلك الإنتاج الصادق الذى يمحو كل فاصل بين صاحبه من جهة ، وبين الإنسان الذى يوجه إليه من جهة أخرى ، ثم هو أيضا ذلك الإنتاج العامر بالعاطفة الذى يكون من شأنه أن يوحد بين قلوب كل من يوجه إليهم . والميزة الرئيسية للفن إنما تنحصر على وجه التحديد فى قدرته على محو شتى الفواصل بين الناس ، لكى يحقق ضربا من الاتحاد الحقيق بين الجمهور والفنان . فاذا ما وجدنا أنفسنا بازاء «عمل» لا نشعر بأننا متحدون مع صاحبه ، ومع غيره من الناس الذين يوجه إليهم هذا العمل ، كان معنى ذلك أننا لسنا بازاء « عمل فنى » بمعنى الكلمة . أما إذا شعرنا بأن ثمة رابطة حقيقية تجمع بيننا وبين صاحب العمل ، كان معنى ذلك أننا بازاء « عمل فنى » يصدق عليه لفظ « الفن » بحق . وإذن فان محك صدق العمل الفنى عند تولستوى إنما هو مدى انتشاره عن طريق العدوى contagion ؛ لأنه كلما كانت العدوى أقوى كان الفن أصدق (بوصفه فنا) ، بغض النظر عن مضمونه ، أو عن قيمة المواطف التى ينقلها إلينا . ودرجة العدوى الفنية إنما تتوقف على شروط ثلاثة :

١ — الأصالة أو الفردية أو الجدة فى المواطف للعبر عنها .

٢ — درجة الوضوح فى التعبير عن هذه المواطف .

٣ — إخلاص الفنان ، أو شدة المواطف التى يعبر عنها [١] .

غير أن تولستوى لم يفطن إلى أن تأثر الأفراد بالعمل الفنى يختلف من فرد

---

(١) L. Tolstoi : «Qu' est-ce que l'Art» traduction Française, 1903 pp. 191-195.

إلى آخر ، بدليل أننا نجد أفرادا يتحمسون لبعض الأعمال الفنية ، فى حين يعجز غيرهم عن تمييز ما فيها من عناصر وجدانية أو عاطفية . ثم كيف يتهيأ لنا أن نعرف، حينما نكون بصدد لوحة أو قصيدة ، ما إذا كانت العواطف التى تثيرها فى نفس المتفرج تلك الأعمال الفنية مشابهة للعواطف التى استشعرها الفنان نفسه ؟ بل كيف يتسنى لنا أن نحكم بأن الفنان قد استشعر حقا تلك الأحاسيس التى يبعثها فى نفوس الآخرين ؟ ألا تدلنا التجربة على أن الفن ليس تعبيراً عن انفعالات الفنان بقدر ما هو براعة خاصة فى إثارة مثل هذه الانفعالات لدى الآخرين ، عن طريق بعض الوسائل المصطنعة المحكمة ، أو باستعمال وسائل فنية قد يبتدعها الفنان لهذا الغرض ؟ حقا إن انفعالات الفنان الخاصة قد تجد منفذاً إلى أعماله الفنية ، ولكن كثيراً من علماء الجمال قد أوضحوا لنا أنه ليس يكفى أن يكون الفنان مشبوب العاطفة حتى تجيء أعماله الفنية عامرة بالشخصية والأصالة والجدة . فليس الفن مجرد عاطفة أو انفعال ، بل هو صنعة أو مهارة[١] . ولعل هذا هو ما قصد إليه المثال الفرنسى رودان حينما قال : « حقا إن الفن عاطفة . ولكن ، بدون علم الأحجام والنسب والألوان ، وبدون المهارة اليدوية ، لا بد من أن تظل العاطفة القوية الجياشة عاجزة خائرة مشلولة »[٢] . فلا بد إذن من أن نعود إلى المعنى القديم للفن فنقول إنه ضرب من المهارة التكنيكية.

---

(١) T. Munro : « Les Arts et leurs relations mutuelles. » P. U. F., 1954, p. 79.

(٢) A. Rodin: «L'Art». entretiens réunis par Gsell, Grasset. 1919. p. 7.

ثم إننا لسنا ندرى لماذا يحرص تولستوى (وغيره من علماء الجمال) على الربط بين الفن والعاطفة ؟ إن الكثيرين ليظنون أن الفن هو فى صميمه لغة العاطفة والحالات الوجدانية وللمزاج الشخصى والمواقف الانفعالية . ولكن أليس فى استطاعتنا أن نوسع من معنى الفن فنقول إنه أسلوب خاص فى نقل تجربتنا الفردية والاجتماعية إلى الآخرين ، بما فى ذلك إدراكاتنا ، وميولنا ، وعاداتنا ، ومفاهيمنا ، وإراداتنا ، ومعتقداتنا ، وكل ما يندرج تحت مفهوم « التراث الحضارى » بصفة عامة ؟ الواقع أن الانفعال والعاطفة ليسا إلا مظهرين من مظاهر التجربة الفنية ، فليس ما يوجب استبعاد كل عنصر فكرى من دائرة « الفن » . وهنا نرانا مضطرين إلى أن نستشهد مرة أخرى برودان، فنقول معه : « إن الفن هو التأمل . هو متعة العقل الذى ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستكشف ما فيها من عقل يبعث فيها الحياة . هو فرحة الذكاء البشرى حين ينفذ بأبصاره إلى أعماق الكون ، لكى يعيد خلقه مرسلا عليه أضواء من الشعور . الفن هو أسمى رسالة للانسان ، لأنه مظهر لنشاط الفكر الذى يحاول أن يتفهم العالم وأن يعيننا نحن بدورنا على أن نفهمه »[1] . فليس الفن إذن مجرد تعبير عن الخيال أو الوجدان أو العاطفة ، وإنما هو — كما سنرى بعد حين — لغة نوعية خاصة تعبر عن حاجة الإنسان إلى الخلق والإنتاج ، من أجل تحقيق ضرب من النشاط الإبداعى الذى يستطيع عن طريقه أن يخلع على الكون نفسه صبغة إنسانية محضة .

٤ — حقاً إننا كثيراً ما نربط الفن بالحلم ، فنقرر مع بعض علماء الجمال

---

(١) A. Rodin: «L'Art» Entretiens réunis par Gsell, 1919, Grasset, pp. 20.

أن « كل مهمة الفن إنما تنحصر فى خلق عالم خيالى تـكون وظيفته الأولى أن يجيء مخالفاً بوجه مامن الوجوه لهذا العالم الذى نحيا فيه[١] » ، ولـكننا نغفل عندئذ حقيقة هامة ، ألا وهى أن « الخيال » وحده لا يكون جوهر الفن ، كما أن « العاطفة » وحدها لا تـكفى لتفسير العمل الفنى . فليس الفن مجرد وجدان وعاطفة ، أو حلم وخيال ، وإنما هو أيضا خلق وصناعة ، أو إنتاج ومهارة . ومعنى هذا بعبارة أخرى أنه لا يمكن أن يكون هناك « فن » ، إن لم تـكن هناك قدرة على تنظيم الأحلام وبعثها فى جسم معين هو ما نسميه بالأثر الفنى . وسواء قلنا إن الفن إحساس وعاطفة ، أم قلنا إنه لهو ولعب ، أم قلنا إنه خلق للصور ، أم قلنا إنه تعبير عن الخيال ، أم قلنا إنه إسقاط لإلهام الفنان وانفعالاته ومزاجه وإحساسه بالقيم ، أم قلنا إنه مجرد تعبير عن الماهيات ، فإننا لن نستطيع أن ننـكر فى جميع هذه الحالات أنه لابد من أن يقترن الفن بنشاط تركيبي إبداعى يكون هو الأصل فى كل عمل فني . ومهما كان من أمر الحساسية الفنية التى ننسبها فى العاده إلى جمهرة الفنانين ، بل مهما قلنا بأنه لابد للفنانين من وجدان قوى وعاطفة جياشة حتى يبدعوا ، فإنه لابد لنا من أن نقر بأنه قد يكون للمرء مملوءاً عاطفة ووجداناً ، دون أن يكون فى استطاعته التعبير عن أى شيء[٢] . حقا إن كل عمل فنى يستلزم شعوراً عميقا وعاطفة قوية ، ولـكن من الواجب أيضاً أن يكون هذا الشعور واضحاً ، وأن تـكون تلك العاطفة متازة ، لأنه بدون التماسك أو الارتباط أو الصياغة لن يكون الفن

---

(١) Cf. Ch. Lalo : Introduction à l'Esthétique., Alcan, p. 29

(٢) H. Delacroix : « Psychologie de l'Art », Paris, Alcan, 1927, p. 147.

تمكناً على الإطلاق . فالفن (كما قال مالرو) ليس أحلاماً وإنما هو امتلاك لناصية الأحلام[1] .

وإذا كان الهذيان Le délire قد يعرف سبيله إلى الفن ، فان هذا الهذيان هو هنا دائماً هذيان قد أمكن التغلب عليه أو التحكم فيه . ولعل هذا هو السبب فى أن كثيراً من علماء الجمال قد جعلوا من « الإبداع الفنى » عملية بطيئة لا مجرد إلهام مفاجىء . وهذا ما ذهب إليه على وجه الخصوص بول ڤاليرى Valéry حينما قال فى المقدمة التى صدر بها دراسته لمنهج ليونار دى ڤنشى : « إن الآلهــة لتجود علينـا عن طيب خاطر بمطلع قصيدتنا ، ولكن علينا نحن من بعد أن نصوغ البيت الثانى » ! وهذا أيضاً ما عناه ألان Alain فى كتابه عن « تقسيم الفنون الجميلة » حينما كتب يقول : « إن القانون الأسمى فى مضمار الابتكار البشرى هو أننا لا نخترع شيئا إلا بالعمل » . ولسنا هنا بمعرض دراسة عوامل الإبداع الفنى ، وإنما كل ما نود أن نشير إليه هو أنه لا سبيل إلى تعريف الفن بالرجوع إلى مزاج الفنان أو حساسيته أو وجدانه أو عاطفته أو إلهامه أو خياله أو ما إلى ذلك ، مادام الفن صناعة وعملا ، أكثر مما هو حلم أو تخيل . وآية ذلك أن كثيراً من الفنانين لم يكونوا يتمتعون بخيال أكبر مما يتمتع به بعض العامة من الناس ، كما أنهم لم يكونوا يملكون من العاطفة أكثر مما يملكه بعض الانفعاليين أو العاطفيين من سواد الناس .

والواقع أن للفن صبغة بنائية تجعل منه دائماً نشاطاً خلاقاً أو قدرة إبداعية . وليس فى عالم الواقع ، ولا فى جنة المثــل الأعلى « معطيات مباشرة »

---

(١) A. Malraux : « Création Artistique., » Paris, Skira, 1948., p. 124 .

« Données immédiates » ، أو ماهيات جاهزة ، لن يكون على الفنان سوى أن يفردها على حدة ، لكى يكشف لنا عنها فى وضوح وجلاء . ولهذا يقرر الفيلسوف الفرنسى دلاكروا أنه لابد للفنان من أن يكون لنفسه معطيات فنه ، مستعينا فى ذلك بما لديه من قدرة بنائية أو تأليفية . وما دام الفن ليس تلقائية محضة ، بل تركيباً وبناء ، فلابد لنا من أن نسلم بأن الإبداع الفنى هو فى صميمه مهارة فنية ، وإرادة خالقة ، وعمل إنتاجى . وهكذا يخلص دلاكروا إلى القول بأن « الفن هو عبارة عن نشاط اصطناعى ... لأنه لايمكن أن يكون ثمة فن حيث لا تكون هناك صناعة Fabrication[1] » . وأما عالم الجمال الفرنسى المشهور شارل لالو (١٨٧٧ — ١٩٥٣) فانه يقرر أن الفن — بالمعنى الواسع لهذه الكلمة — إنما هو عبارة عن عملية التحوير أو التغيير التى يدخلها الإنسان على مواد الطبيعة ، أو هو على حد تعبير بيكون « الإنسان مضافاً إلى الطبيعة » . وبهذا المعنى يشمل لفظ «الفن» شتى الفنون الميكانيكية والصناعية والتطبيقية ، بما فى ذلك فن الهندسة وفن الطب وغيرهما من الفنون التى تستلزم من المهارة والصنعة ما قد يقربها من الفنون الجميلة كالأدب والموسيقى والنحت والتصوير وما إليها . والعنصر المشترك بين هذه الصور المختلفة من « الفن » إنما هو فكرة « الصناعة » أو « الإنتاج » ، أو ما كان يعبر عنه اليونان بلفظ « بويطيقا » الذى كان يعنى عندهم « الإنشاء » ، ولفظ « تكنيك » الذى كان يشير لديهم إلى « الصنعة » بمعنى عام . ولكن ، كلما ابتعدت هذه الفنون عن آلية الصناعة ، لكى تكتسب طابعاً حراً يدنو بها من الفنون الجميلة ، أصبح فى وسعنا أن نجعل منها موضوعاً من موضوعات علم الجمال . وعندئذ لابد

---

(١) H. Delacroix : « Psychologie de l'Art, » Alcan, Paris, pp. 91, 157, 478.

لهذه الفنون من أن تنطوى على إبداع خيالى ، وترف كمالى ، وإيهام إرادى ، وفاعلية نزيهة ، ورمزية لا شعورية أو شعورية ، ونزوع غير مقيد نحو اللعب أو اللهو أو المتعة[١] .

ويذهب سوريو الى حد أبعد مما ذهب إليه لالو ، فيحاول أن يستبعد فكرة « الجمال » من تعريفه للفن ، كما يرفض أيضا أن يدخل فكرة « اللهو » أو « اللعب » فى تحديده لمضمون الفن ، بل يكتفى بأن يقول إن الفن هو نشاط إبداعى من شأنه أن يصنع أشياء أو ينتج موضوعات . وهو يفسر هذا التعريف بقوله إن معظم أفعالنا تتجه فى العادة نحو « أحداث » ، فى حين أن النشاط الفنى إنما يرمى إلى إنتاج « موجودات » أو تكوين « أشياء » . وهكذا يقرر سوريو أن الفنون هى من بين جميع أوجه النشاط البشرى تلك التى تنحو صراحة وعن قصد إلى صناعة أشياء ، أو خلق موجودات فردية Etres singuliers يكون وجودها هو غاية تلك الفنون . وتبعاً لذلك فإن الصلة وثيقة فى نظر سوريو بين « الفن » و « الصناعة » ، لأنه كما أن لكل فن صناعته ، فإن كل « صناعة » قد ترقى إلى مستوى « الفن » . وقد نقرب الفن من « اللعب » Le jeu ؟ ولكن أى لعب هذا الذى ينطوى عليه بناء منزل أو تشييد كاتدرائية ؟ « هأنذا موجود بمنزل صديق لى ؟ وهأنذا أنتظر ... ثم هاهو صديق يشرع فى عزف الأجزاء الأولى من ال Pathétique . إن الباب لم يفتح ، ومع ذلك فقد اقتحم علينا الحجرة كائن ما ! لقد أصبحنا ثلاثة : فهذا أنا ، وذاك صديق ، وتلك هى المقطوعة الموسيقية[٢] ! » .

---

(١) Ch. Lalo : « Notions d' Esthétique. » P. U. F, Paris, 1952, pp. 9—10.

(٢) E. Souriau: «La Correspondance des Arts.» Flammarion, 1947, p. 31.

أما فى كتابه المشهور « مستقبل الاستطيقا » ، فإننا نرى سوريو يستخدم اصطلاحاً يونانياً قديماً فى تعريف الفن فيقول إن الوظيفة التى يقوم بها الفن فى نطاق تقسيم العمل الاجتماعى إنما هى وظيفة « سكيوبويطيقية » skeuopoétique ، بمعنى أنه يخلق أشياء أو يصنع موجودات . وكلمة « شىء » (skeus) باليونانية إنما تعنى المتاع أو الإناء أو الأداة أو أى موضوع كائناً ما كان . فالصفة المميزة للفن فى نظر سوريو هى أنه نشاط عملى يرمى دائماً نحو إيجاد أشياء أو إنشاء موضوعات ، بحيث قد يكون فى وسعنا أن نقول إنه ليس ثمة فن بدون « واقعية » réalisme (بالمعنى الذى نستعمله حين نطلق على نظرية أفلاطون التى تزعم أن الماهيات أشياء لفظ الواقعية) . وحين يقول سوريو إن مفهوم « الشىء » متضمن بالضرورة فى عمل الفنان ، فإنه يعنى بذلك أن الفن هو فى جوهره إحساس بالأشياء ، ومعرفة بأشكال الأشياء ، ورغبة فى خلع ماهية على المادة نفسها . وتبعاً لذلك فإن عمل الفنان إنما ينصب أولا وبالذات على النظر إلى الأشياء نظرة صورية ، بوصفها أشياء فردية تتميز عن غيرها . والصورة الأولية للعمل الفنى هى أولا وقبل كل شىء (على حد تعبير سوريو) ماهية سكيو — مورفيه quiddité skeuomorphique ، أعنى تصورا أو مدركا أو مفهوماً . ومعنى هذا أن الأفلاطونية لا تصدق فى أى مجال قدر ما تصدق هنا فى المجال الفنى ، وعلى الأخص فى الفنون الصغرى حيث لا تسيطر على العمل الفنى الذى يتحقق فى المادة سوى الرغبة فى خلع « ماهية » على المادة نفسها . ومن هنا فإن الرسام ليس هو الرجل الذى يهتم بالأوراق والأقلام ، بل هو الرجل الذى يعنى بدراسة انحناءات الأجسام الحية ، وتغيرات المنظورات فى الأشياء ، والصور الجانبية الضائعة ، وما إلى ذلك من أشكال ... ولا شك أن الرسام فرنيه Vernet (١٧١٤ — ١٧٧٩) الذى رسم فى عدة ساعات

لوحة رائعة تمثل فرساً ، قد أحسن الإجابة حينما رد على أولئك الذين عابوا عليه أنه قد غالى كثيراً فى تقدير ثمن تلك اللوحة فقال : « إنكم لتخطئون ، فإنى قد قضيت أكثر من ثلاثين سنة فى رسم تلك الصورة » ! أجل ، فإن دراسة الصور قد تستلزم أحياناً سنين طويلة يكتفى فيها الفنان بملاحظة الأشياء وتعمق أشكالها ودراسة ماهياتها ... الخ[1] .

من هذا نرى أن سوريو لا يريد أن يعرف « الفن » إلا بالاستناد إلى فكرة « الشيء » La chose . وهو حين يقول إن الوظيفة الخاصة التى يقوم بها الفن ذات صبغة مورفولوچية ، فإنه يعنى بذلك أن الفن نشاط خلاق يرى إلى إبداع أشياء . وهكذا يتابع سوريو بعض علماء الفن من الألمان (مثل ماكس دسوار Max Dessoir ، وإميل أوتيتس Emil Utitz) فيحاول أن يستبعد مفهوم « القيمة » Valeur من تعريفه للفن . وليس المهم فى هذا التعريف الجديد أنه يخلو من كل صبغة ذاتية ، وأنه لاينطوى على أى حكم معيارى ، وإنما المهم أنه يدخل لأول مرة فى مجال الدراسات الجمالية مفهوم « الشيء » الذى يحلله عادة علماء النفس والمناطقة ، فيفسح الطريق أمامنا لحل بعض المشكلات التقليدية فى الفن ، ومن بينها على وجه الخصوص مشكلة العلاقة بين الصورة والمادة أو بين الشكل والمضمون . حقا إن فى وسع الفنان أن يركب الصور ، دون أن يكون على علم واضح بقوانينها ، كما أن الإنسان البدائى قد يستطيع أن يشعل النار دون أن يكون على علم بطبيعتها ، ولكن مهمة عالم الجمال (على وجه التحديد) إنما تنحصر فى تحويل تلك المعرفة التجريبية

---

(١) E. Sourlau : « L' Avenir de L' Esthétique. », Alcan, 1929 pp. 157 & 177.

التى يملكها المبدع إلى معرفة نظرية . وقد يبقى العلم بالصور لاشعورياً لدى الفنان خلال مرحلة الإبداع ، ولكن لابد من أن يجىء العلم الاستطيقى فينقل المعرفة الباطنة فى صميم النشاط الفنى إلى دائرة الوعى أو الشعور . وإذن فإن الاستطيقا هى من الفن بمثابة العلم النظرى من العلم التطبيقى المقابل له ، مادامت مهمتها إنما تنحصر فى وصف الصور والعمل على تصنيفها(١) .

٥ — وهكذا نرى أن تعريف سوريو للفن يطوى منذ البداية على رفض قاطع لكل محاولة يراد من ورائها فصل الصورة عن المادة (كما فعل أرسطو مثلا أو كنت). والواقع أن عالم الجمال لايعرف سوى الملاء Plénitude والنظام ordre ، فهو يجهل الصورة الفارغة كما أنه يجهل أيضاً المادة الخالصة . وليس فعل التأمل (فى نظره) عبارة عن نشاط ذاتى يخلع فيه المتأمل صورة على الموضوع الذى يتأمله ، بل هو عملية إدراك نحيط فيها الذات المتأملة علماً بصورة الموضوع المركبة المستقلة . ومعنى هذا أن « الصورة » La forme ليست نتيجة مؤقتة لانتقال عاطفى أو تأثر وجدانى ، بل هى « كيفية » باطنة فى صميم الشىء . فالصورة هى الشىء نفسه بوصفه موضوعاً ، لا مجرد امتداد محض . ولعل هذا أيضا هو ماعناه فوسيون فى كتابه « حياة الصور » حينما حاول أن يبين لنا أن موضوع الاستطيقا هو « عالم الصور » الذى هو فى صميمه عالم « معطيات موضوعية » données objectives يتمتع بضرب من الاستقلال أو الاكتفاء الذاتى . وهنا يقول فوسيون إن « الصورة » La forme ليست مجرد خط بيانى يرسم لنا سير حركة ما ، كما أنها ليست مجرد ظاهرة مصاحبة

---

(١) V. Feldman : « L' Esthétique Francaise contemporaine. » Alcan, 1936, p. 74.

العمل ، وإنما هي شيء يتمتع بوجود خاص ، نظراً لأنها موضوع قائم بذاته .
ومعنى هذا أن « الصورة » هي شيء عيني يمكن أن نعده بمثابة بناء للمكان
والمادة ، نظراً لأنها لا تتجلى إلا بفضل ضرب من التوازن في الكتل ، ونوع
من التمايز في الظلال والأضواء ، بل بواسطة مجموعة من اللمسات الخاصة ،
سواء أكانت معمارية أم نحتية أم تصويرية أم نقشية ... الخ . وعلى حين أن
الزلزال موجود بوصفه ظاهرة مستقلة عن جهاز الأرصاد الجوية الذي يسجل
حركة البراكين والتفجيرات في داخل القشرة الأرضية ، نجد أن « العمل الفني»
لا يوجد إلا بوصفه « صورة » . فليس « العمل الفني » عبارة عن « منحنى »
يمثل حركة سير الفن ، أو مجرد « أثر » trace يخلفه وراءه النشاط الفني ،
بل هو الفن نفسه ؛ أعني أنه ليس مجرد إشارة خارجية إلى الفن ، وإنما هو
القوة الخالقة أو المولدة للفن(١) .

ومهما كان من أمر تلك التعليقات أو المذكرات التي قد يكتبها أكابر
الفنانين عن موضوعاتهم الفنية، فإن أكثرها روعة وأعظمها بلاغة لايمكن أن
تعادل بحال أي « عمل فني » مهما كان من ضآلته . فليس في استطاعتنا أن
نستبدل بالعمل الفني اعتراف الفنان أو ترجمته الذاتية أو مذكراته الخاصة . . الخ.
وما دام « العمل الفني » هو جوهر كل نشاط فني ، فإن اهتمام عالم الجمال لا بد
من أن يتجه بأسره نحو « العمل الفني » وحده . . . و « العمل الفني »
oeuvre d' art — كما يقول فوسيون — هو الفن والفنان ؛ وهو ماثل بين
أيدينا بوصفه كلا محسوسا له بنيته وطابعه وكيانه وحدوده الخاصة . وآية ذلك
أنه لكي يوجد « العمل الفني » ، فلا بد له من أن يستقل بنفسه وأن يدع حيز

---

(١) H. Focillon : « Vie des Formes » 3 éd., P. U, F.1947, pp, 9-11.

التفكير لكى ينفذ إلى المكان ، كما أنه لا بد للصورة من أن تجىء فتخلع على المكان طابعها . وفى هذا الوجود الموضوعى الخارجى إنما ينحصر على وجه التحديد للبدأ الباطن للعمل الفنى . وحينما نكون بإزاء « العمل الفنى » ، فإننا نجد أنفسنا بازاء شىء فريد يظهر فجأة دون أن يكون على غرار أى شىء آخر ، وكأن للوضوع الجمالى هو غارة تشنها الصور علىدنيا الواقع (مهما كان من أمر القائلين بالمحاكاة فى فن التصوير) . وربما كان « العمل الفنى » هو وحده — بين شتى وقائع التاريخ وأحداث الحياة البشرية — أكثرها صلابة ، وأشدها تشكلا ، وأقواها كياناً . وآية ذلك أن « العمل الفنى » ليس أثراً تحفظه الذاكرة أو يختزنه الشعور ، بل هو موضوع عينى أو شىء حى يشغل حيزاً فى المكان . وهذا العمل الذى حققته اليد ، لا زال فى استطاعة اليد أن تلمسه وتسايره فهو شىء حاضر ماثل أمامنا ، كما كان شيئاً حاضراً ماثلا أمام الأقدمين . وإذا كانت الوقائع التاريخية هى مجرد ذكريات ، فان العمل الفنى هو واقعة حاضرة تتمتع بقوة « البينة » evidence . وإذا كانت كل آثار التاريخ هى فى حاجة إلى قرائن أو أسانيد أو شهادة ، فان العمل الفنى هو الذى يشهد لنفسه . وليس يكفى لفهم « العمل الفنى » أن نعده حلقة فى سلسلة أو مجرد مرحلة من مراحل تطور حقيقة أخرى ، بل لابد لفهمه من أن ننظر إليه باعتباره واقعة إيجابية أو حقيقة متمايزة . وليس معنى هذا أن العمل الفنى الواحد لا يدين لغيره بشىء ، أو لا يصدر عن أعمال أخرى سابقة ، أو أنه لا يشابه غيره على الإطلاق ، أو أنه لا يندرج تحت أسرة فنية بعينها ، أو أنه لا يقبل أى وصف أو مقارنة أو تصنيف ، أو أنه لا يملك أية صبغة فردية أو محلية ، وإنما كل ماهنالك أن العمل الفنى لابد من أن ينطوى على شىء فريد لا سبيل إلى تفسيره بغيره أو إرجاعه إلى غيره . فالعمل الفنى هو بمعنى ما من المعانى

« نسيج وحده » ، وهو لهذا يستأثر بكل انتباه عالم الجمال ، بوصفه جوهر النشاط الفنى نفسه(١) .

٦ — فهل نعرف « الفن » بالاستناد إلى مفهوم « العمل » (الفنى) ، فنقول مع سوريو مثلا إن الفن هو فى جوهره نشاط تأسيسى أو بنائى Activité instauratrice ؟ أو هل نقرر مع بعض علماء الجمال المعاصرين أنه ليس من شأن الدراسة الاستطيقية أن تضعنا بازاء « فنانين » أو « مبدعين » ، وإنما هى تضعنا وجهاً لوجه أمام « أعمال » فنية ، و « موجودات » مبدعة ؟ الواقع أننا مضطرون إلى الاعتراف بأنه لا يمكن أن تتحقق « التجربة الفنية » إلا على صورة « عمل فنى » ، فلن يكون فى وسعنا أن نعد الفن مجرد تفكير شخصى أو تأمل ذاتى يقوم به الفنان ، وإنما سنجد أنفسنا منقادين إلى التسليم بأن الفن أيضاً هو مجموع «الضرورات» التى تفرض نفسها على الفنان ، بوصفها معياراً وسنداً يستعين بهما فى صميم تجربته الاستطيقية(٢) . وحسبنا أن ننظر إلى أى موضوع فنى ، حتى نتحقق من أنه لابد من أن يجىء منطويا على أثر ساكن لمسار حققه النشاط البشرى فى حركته الإنتاجية ، بحيث أن هذا « الأثر » ليبدو لنا بمثابة المظهر الأوحد الذى لابد لنا من أن نعمل له ألف حساب ! فالفن لا يوجد إلا حينما تكون « اليد » قد تحركت ، سواء أكان ذلك لكى تخط كلمات ، أم لكى تحدث إيقاعات ، أم لكى تحقق بعض اللمسات ، أم لكى تسجل

---

(١) H. Focillon: « Généalogie de l' Unique » in « Deuxième Congrès International d' Esthetique ». t. II., Alcan, 1937, pp 120—127.

(٢) E. Sourlau: « Correspondance des Arts, » Flammarion, 1947, Paris, p. 25.

تسجل بعض الأصوات ... الخ . وبهذا المعنى قد يصح أن نقول إن للموضوع الجمالى هو أولا وقبل كل شيء أثر لفعل ، أو ثمرة لفاعلية ، أو نتيجة لعملية . وربما كان هذا هو ما عناه ريمون باير حينما كتب يقول : «إن فى الفن مساراً سحرياً آنياً (أو مساراً يريد أن يكون كذلك) ، ألا وهو ذلك الذى نلمحه لدى كبار الرسامين حيث نرى انتقالا عجيباً يتم كالسحر من الموضوع إلى العين ، ومن العين إلى القلم(١) » . فالمهم فى الفن هو أن تجيء اليد فتحدث « أثراً » ؛ لأن هذا « الأثر » نفسه هو الفن ، والفنان ، والموضوع الفنى على السواء . وحينما يمضى قوس الفن المنعكس من الإحساس إلى اليد ، فهنالك لابد للجميل من أن يتسجل على شكل « ناتج » Produit يكون مظهراً للانتصار اليدوى أو النجاح الصناعى . وهكذا نرى أنه ليس فى الفن نرجسية ، لأن الفنان لا يعرف التأمل السلبى ، بل هو فى صميمه إحساس لا يكل ، ونظر لا يعرف الإعياء ، ونشاط لا موضع فيه لأية استطيقا سلبية . وعبثاً يحاول البعض أن يفسر الفن بالفلسفة ، فإن الفن ليس من الفلسفة فى شيء ، أو ربما كان الأجدر بنا أن نقول إنه لو كان للفن مذهب فلسفى لما كان شيئاً آخر سوى « فلسفة النجاح » Philosophie de la réussite . فما يفسر الفن إنما هو تلك الواقعية الفعالة التى توجه سائر الأعمال الفنية . ولهذا يقرر باير مرة أخرى « أن فى أعماق كل عمل فنى متحقق ، إنما يكمن الدليل القاطع على تهافت المثالية(٢) » .

أليس الفن هو من بين شتى القوى الروحية التى يملكها الإنسان تلك القوة

---

(١) و (٢) R. Bayer: «Essais sur La méthode en Esthétique.,» 1953, pp. 109, 113.

الخلاقة التى تستطيع أن تبنى عالماً بأكمله ؟ أليس الفن هو ذلك الساحر العجيب الذى يوجه إلى العدم ضربة قاضية حين يدفع إلى الوجود بمخلوقاته اللامادية (كالسيمفونيات ، والمقطوعات الموسيقية ، والملاحم الشعرية) وموجوداته المرئيـــة التى تحتل مكانها تحت الشمس (كالكاتدرائيات ، والأهرامات ، والمسلات .) ؟ إذن فما أحرانا بأن نقول إن الفن هو أسلوبنا البشرى فى خلق عالم يكون غريباً عن « الواقع » ؛ عالم لا يكون مناظراً له ، ولا يمكن وصفه بأنه مجرد تعبير عنه [1] ... أما تلك « المخلوقات » التى يبدعها الفنانون ، والتى طالما استهوت الناس فى كل زمان ومكان ، فهى كائنات عجيبة تجمع بينها كلمة « الفن » ، ولكنها فى الحقيقة مختلفات متباينات : إذ ما الذى يجمع بين الكاتدرائية الشاهقة التى تتصاعد أعمدتها الهائلة نحو السماء ، والسيمفونية الرائعة التى تتوالى أنغامها المعقدة حاملة فى ثناياها أعمق معانى اللانهائية ، واللوحة الناطقة التى تصور شخصية ما من الشخصيات ، والقصيدة الرقيقة التى تحمل من أناشيد الحب ما انطوى عليه قلبان عاشقان ؛ نقول ما الذى يجمع بين كل تلك « الأعمال الفنية » المتنوعة المتباينة ، إن لم تكن هى تلك « القدرة الإبداعية » التى يستقدم الفنان بمقتضاها إلى عالم الوجود مخلوقات جديدة لم تكن منتظرة ، أو لم يكن وجودها فى الحسبان ؟ ! الحق أنه سواء أكانت أداة الفنان فى الإبداع هى الكلام أم الرخام أم الأنغام أم الألوان ، فإن ما يخلقه الفنان لابد من أن يكون عملا فردياً يتسم بطابع خاص أو أصالة شخصية ، بحيث يصح أن نقول عنه إنه « نسيج وحده » . وإذن فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا (بمعنى ما من المعانى) إن الفن هو هذا الشىء المشترك الذى يجمع بين الكاتدرائية والسيمفونية ،

---

(١) A. Malraux : « La monnaie de L' absolu., » Paris, 1950, p. 122

بين المنحوت والمنقوش ، بين المنظوم والمنغوم ؟ أو هو ما يسمح لنا بأن نقارن التصوير بالشعر ، والمعمار بالرقص ، والموسيقى بالنحت[1] !

غير أننا لا بد من أن ندخل فى حسابنا عند تعريفنا للفن واقعة هامة أغفلها كثير من علماء الجمال ، ألا وهى أن التجربة الاستطيقية لا تقتصر على الخلق والإبداع ، وإنما هى تشمل أيضا التذوق والمشاركة الفنية . فليس الفن مجرد خلق لصور أو إبداع لأشياء ، وإنما هو أيضاً نشاط تتولد عنه منتجات تصلح لأن تكون بمثابة منبهات أو مؤثرات تثير لدينا بعض الاستجابات المرضية . فالعمل الفنى هو « منبه » أو « مؤثر حسى » يولد لدينا مجموعة من الأرجاع الجسمية والنفسية ، ويستثير بالضرورة انتباهنا وملاحظتنا . وحينما نكون بإزاء العمل الفنى ، فإنه لا بد من أن تجىء بعض الموجات الضوئية أو الصوتية أو أية وسائل فيزيقية أخرى ، فتنبه أعضاءنا الحسية وجهازنا العصبى ومراكزنا المخية ، لكى تدفع بها إلى الاستجابة لذلك التنبيه ، فنقوم عندئذ بأداء بعض الأفعال التى تتفق مع طابعنا الخاص ، وحالاتنا النفسية ، واتجاهاتنا العقلية ... الخ . وسواء أكان العمل الفنى عبارة عن لوحة ، أم كان عبارة عن سيمفونية (مثلا) ، فإنه لا بد من أن يجىء منطويا على تنظيم خاص للمنبهات فى المكان أو فى الزمان (أو فى الاثنين معاً) ؛ وهى المنبهات التى تتآلف على شكل خطوط ومناطق ألوان فى الفن البصرى ، بينما نراها تتآلف على شكل أصوات فى الفن السمعى . وإذا كنا نسمى « العمل الفنى » باسم « الموضوع الاستطيقى » « Objet esthétique » ، فذلك لأنه يستثير اهتمامنا بوصفه موضوع انتباه

---

(١) Et. Souriau «La Correspondance des Arts.» Flammarion, 1946, p. 44.

وتامل . حقا إن بعض مناظر الطبيعة (كغروب الشمس أو تفتح الزهر) يمكن أن تصبح موضوعات استطيقية ، ولكن « الفن » لا يشمل إلا صنائع الخلق البشرى . وما يميز الفن عن العلم إنما هو على وجه التحديد هذا الدور الهام الذى تلعبه الحواس فى دائرة الخبرة الجمالية (كما هو الحال مثلا فى الموسيقى والتصوير وشتى فنون التزيين) ، فضلا عما فى الفن من اعتماد على الخيال (كما هو الحال مثلا فى الأدب) . فلابد لشتى المنبهات الاستطيقية من أن تمثل أمام الحس أو الحواس ، حتى يكون فى وسعها أن تستثير لدينا استجابات التأويل أو التخيل أو التأمل أو الانفعال ... الخ . وليس من شأن الفن بالضرورة أن يستثير الإحساس والخيال بنفس الدرجة ، ولكنه لابد من أن يمس الواحد منهما والآخر على السواء . فالرواية مثلا تخترق العينين لكى تتجه نحو الخيال ، فى حين أن « الصوناته La sonate » تتجه مباشرة نحو الإدراك الحسى . ولكن ليس هناك عملياً أى إدراك حسى بدون إثارة للذكريات والصور الذهنية المختزنة[1] .

وهكذا ننتهى إلى القول بأن كل محاولة يراد بها تعريف الفن ، لابد من أن تضعنا فى نهاية الأمر وجهاً لوجه أمام « العمل الفنى » بوصفه ذلك « الموضوع الاستطيقى » الذى ندركه أولا وقبل كل شىء عن طريق الحس . فلابد لنا إذن من أن نتجه إلى دراسة « العمل الفنى » بصفة عامة ، حتى نقف على طبيعة تركيبه البنائى .

---

(١) Th. Munro: « Les Arts et leurs relations mutuelles, » P. U F., Paris, 1954, traduit par J. M. Dufrenne, pp. 99 — 100.

الفصل الثانى

العمـل الفنى

بناؤه، وعناصره

٧ — إذا كان من شأن علم الجمال (الاستطيقا) أن يضعنا وجهاً لوجه أمام « العمل الفنى » فذلك لأن نقطة البدء فى كل دراسة استطيقية إنما هى الإدراك الجمالى الذى فيه نرى المحسوس بكل أمانة ووفاء ، فلا يلبث « العمل الفنى » أن يتبدى لنا بوصفه « موضوعا استطيقيا » . وسواء أكنا بإزاء أعمال فنية ذات صبغة مكانية (كاللوحات والتماثيل مثلا) ، أم كنا بإزاء أعمال فنية ذات صبغة زمانية (كالسيمفونيات والمقطوعات الموسيقية عموما) ، فإننا فى كلتا الحالتين لا بد من أن نلاحظ أن للعمل الفنى وحدته المادية التى تجعل منه موضوعا حسياً يتصف بالتماسك والانسجام من ناحية ، كما أن له مدلوله الباطنى الذى يشير إلى موضوع خاص ويعبر عن حقيقة روحية من جهة أخرى . فلا بد للعمل الفنى من بنية « مكانية » تعد بمثابة المظهر الحسى الذى يتجلى على نحوه الموضوع الجمالى ، كما أنه لابد أيضا من بنية « زمانية » تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحى بوصفه عملا إنسانيا حيا . وتبعاً لذلك فقد ذهب بعض علماء الجمال إلى أن ثمة عناصر ثلاثة لا بد من أن تدخل فى تكوين العمل الفنى ، ألا وهى على التعاقب : المادة ، والموضوع ، والتعبير .

فإذا نظرنا الآن إلى العنصر الأول من هذه العناصر الثلاثة ، وجدنا أن

لكل فن مادته ، يستوى فى ذلك أن تكون هى اللفظ أم الصوت أم الحركة أم الحجارة ... إلخ . ولكن للمادة الخام لا تكتسب صبغة فنية فتصبح مادة استطيقية ، إلا بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت إليها لخلقت منها « محسوساً جماليا » نشعر حين نكون بإزائه أنه قد اكتسب ليونة وطواعية بفعل المهارة الفنية . والفن الذى يستشعر فيه الفنان مقاومة المادة أكثر مما يستشعرها فى أى فن آخر ، إنما هو فن « للمعمار » . ولكن « النحت » أيضا قد لا يقل عنه إحساساً بما فى المادة من عصيان وتمرد ، فقد روى عن ميكائيل أنجيلو أنه كان يصنع تماثيله فى سورة من العنف والغضب والهياج ، حتى أنه كان يقول لسائليه عن سر هذا الهياج : «إنى لأبغض تلك الحجارة التى تفصلنى عن تماثيلى » !... ولا بد للمادة من أن تبدى كل ثرائها الحسى على يد الفنان : فانه ليس للمفروض فى « العمل الفنى » أن يزول منه كل أثر من آثار المادة ، بل المفروض فيه أن تتضافر سائر العناصر المادية المستخدمة فى تركيبه بحيث تتعاون جميعا على خلق ذلك « المحسوس الجمالى » الذى لابد من أن يستأثر بانتباهنا . ومعنى هذا أن مادة « العمل الفنى» ليست مجرد شىء قد صنع منه هذا العمل ، وإنما هى غاية فى ذاتها بوصفها ذات كيفيات حسية خاصة من شأنها أن تعين على تكوين الموضوع الجمالى . فالحجارة التى قد صنع منها هذا التمثال أو ذاك ليست مجرد حجارة ، وإنما هى حجارة تبدى أمام أنظارنا أحجاما خاصة ، وانسجاما فى النسب ، وتأثيرات ضوئية معينة تظهر على سطوحها إلخ . وهذه المظاهر الحسية العديدة هى التى تذكرنا بأن التمثال الذى نراه لا ينطوى على مادة خام ، بل هو ثمرة لعملية استطيقية قد عاتها المادة ، فاستحالت على يد الفنان إلى « مادة جمالية » . ومن هنا فان جمال « العمل الفنى » لا ينحصر بالضرورة فى جمال الموضوع الذى يمثله ، بل هو يتجلى أولا وبالذات

فى صميم مظهره الحسى . ولهذا فان دعاة «النحت المجرد» sculpture abstraite يحاولون اليوم أن يروضوا عيوننا على التمتع بالمظاهر الحسية وحدها ، فنراهم يغفلون أهمية الموضوع ، ويضعون أمام أنظارنا بعض « المظاهر » apparences التى يقدمها لنا الخشب أو الحجارة ، بدعوى أن المهم فى الفن ليس هو قهر المادة على محاكاة بعض الموضوعات ، بل اتخاذها وسيلة لإظهار كل ما فى المحسوس من بريق وبهاء ورواء(١)

والواقع أننا لو رجعنا إلى بعض كبار المثالين المعاصرين ، لوجدنا أن فن النحت عندهم لم يعد يعنى تجسيم صورة ڤينوس بالرخام ، أو تمثيل منظر أسد يحتضر بالحجارة ، أو تجسيد صورة أى إنسان أو حيوان بالخشب ، وإنما أصبح فن النحت عندهم يقوم على دراسة بنية المادة المستعملة فى النحت (ولتكن الحجارة مثلا) من أجل معرفة درجة صلابتها وطريقة استجابتها للآلة التى يقد بها المثال . . الخ. وهكذا نرى هنرى مور (مثلا) Henry Mcore يهتم بمعرفة الطريقة التى استجابت بها الحجارة لشتى المؤثرات الطبيعية من رياح وعواصف وسيول ، على اعتبار أن هذه كلها هى التى كشفت لنا عبر الزمان عن الصفات الباطنية أو الكيفيات الكامنة فى صميم الحجارة . ثم هو بعد ذلك يسائل نفسه عن الشكل الذى يمكن أن يحققه على أحسن وجه فى تلك الكتلة المعينة من الحجارة الماثلة أمامه ؟ فاذا افترضنا مثلا أن هذا الشكل إنما هو صورة لامرأة مستلقية على الأرض ، كان على المثال أن يتخيل الوجه الذى يمكن أن تكون عليه هذه المرأة لو أن الدم واللحم استحالا إلى تلك الحجارة الماثلة أمامه ، بما لها من قوانين خاصة تتحكم فى شكلها

(١) M. Dufrenne: «Phénoménologie de L'Expérience Esthétique.», Paris,. P.U. F., vol.I., 1953., pp. 377— 380.

وبنيتها . وقد سار هنرى مور على هذا النهج فقدم لنا تمثالا لامرأة راقدة قد استحال جسدها (فى مظهره العام) إلى سلسلة من التلال ! وتبعاً لذلك فقد أظهرنا هذا المثال الإنجليزى المشهور على أن فن النحت لا يقوم على محاكاة الأشكال أو نقل السمات أو ترديد الصور ، وإنما هو فى صميمه ترجمة للمعنى من مادة إلى أخرى . وبهذا المعنى تصبح مهمة النحات (كما هو الحال بالنسبة إلى أى فنان آخر) هى السهر على تربية المادة ، حتى ينتقل بها من حالة وجود مختلط تعسفى إلى حالة وجود منتظم عقلى[١] .

بيد أنه إذا كانت المواد المستخدمة فى بعض الفنون (كالمعمار والنحت) تكاد تطغى على « المحسوس الفنى » نفسه ، فاننا نلاحظ فى فنون أخرى أن المواد المستخدمة فى تحقيق العمل الفنى لا تكاد تفصح عن كيفياتها الخاصة ، كما هو الحال مثلا فى التصوير أو الموسيقى . والظاهر أن الفنون التمثيلية إنما تستخدم وسائلها المادية للتعبير عن الموضوع المراد تصويره ، فهى قلما تدع المادة سبيلا إلى الظهور فى صميم العمل الفنى . وهذا ما قد يسمى المثال جاهداً (أحيانا) فى سبيل الوصول إليه ، فتراه يعمد إلى الاستهانة ببعض القواعد الهندسية فى سبيل تكوين عمل فنى لا يكون وليد الصنعة المادية وحدها . وكثيراً ما يكون جمال الكاتدرائية راجعاً إلى أن كل منظور فيها يحطم قواعد التناظر ويستهين بمبادىء التنظيم الهندسى ، فلا تبدو الكاتدرائية بمثابة بناء يقوم ارتفاعه على الحساب الرياضى ، بل تبدو الهندسة فيها بمثابة نغمة صغيرة متصلة فى «معزوفة» المنظر (العام) بما فيه من أنغام عديدة متباينة . ونظرا لأن العنصر الهندسى

---

(١) Herbert Read : «The Meaning of Art,» A Pelican Book, 1954, p. 180 — 1.

لا يكفى لإشاعة الجمال فى العمل الفنى ، فان المثال كثيرا ما يساير هواه فى الخروج على القاعدة ، فنراه يستهين بالقوانين المجردة ، ويدخل على المادة نماذج لم تكن فى الحسبان ، وكأنما هو يشعر بضرورة تبدى « المحسوس الفنى » من خلال المادة الجامدة بثقلها وكثافتها وصلابتها ونسبها الرياضية الصارمة ! ولكن عبثا يحاول المثال أن يتمرد على الطابع المجرد لتلك المادة الصلبة التى يود لو استطاع أن يتخلص من انتظامها الهندسى ، فان النحت إن هو إلا رسم فى المكان ، وبالتالى فان كيفياته باطنة فى صميم المادة نفسها . وهكذا يظل « المحسوس » Le sensible فى النحت عاجزا عن الانتظام فى نسق واسع مرن شديد الاتساق ، كما هو الحال (مثلا) فى الموسيقى أو التصوير حيث لا يتقيد الإبداع الفنى كثيرا بالمواد التى يستخدمها الفنان فى تحقيق عمله الفنى[1] .

ومع ذلك فإنه لابد فى سائر الفنون من أن يتم تنظيم «المحسوس» وتركيبه بحيث يتسنى إدراكه دون لبس . وهنا لابد لكل فن من أن يستعين بطائفة من الأشكال المتسقة والنماذج الإيقاعية من أجل تنظيم «المحسوس» باللغة التى تتوافق مع مايريد التعبير عنه وسواء نظرنا إلى الموسيقى أم إلى التصوير أم إلى الرقص ، أم إلى الشعر ، أم إلى المعمار ، أم إلى النحت ، أم إلى المسرح ، فإننا لابد فى كل هذه الحالات من أن نجد أنفسنا بإزاء ضرب من التسلسل الفنى أو التنظيم الجمالى ، سواء أكان ذلك على صورة سلم من الأنغام gamme de sons ، أم من الألوان ، أم من الحركات ، أم من الكلمات ، أم من الخطوط والسطوح ، أم من الشخصيات . .

---

(٢) J. Dufrenne : « Phénoménologie de L'expérience esthétique.,» vol. 1,, p. 382.

الخ . ولنضرب لذلك مثلا فنقول إن ترتيب ظهور الشخصيات واختفائها على خشبة المسرح لابد من أن يخضع لضرب من التنظيم الفنى الذى يجعل من الشخصيات ما يشبه قطع الشطرنج فى تحركها وفقا لخطة منهجية سابقة . وبهذا المعنى قد يصح أن نقول إن فى المسرح ضرباً من اللعب الفنى بالشخصيات ، من حيث هى نماذج بشرية تظهر وتختفى ، وتتلاقى لكى لا تلبث أن تفترق ، وتتشابك وتتداخل فى علاقات مستمرة قوامها الحضور والغياب .. الخ . ولابد فى هذا التنظيم الجمالى لمواد العمل الفنى من أن تكون هناك عناصر ظاهرة بارزة ، وأخرى مستترة متوارية ، بحيث تبرز الأشكال الرئيسية للعمل فوق « أرضية » من الأشكال الثانوية . ومن هنا فإن الفنان قد يدع جانبا من المادة التى يشكلها فى حالة بدائية أولية ، وكأنما هى «أرضية » جامدة لم تمتد إليها يده ، حتى يبرز أمام أنظارنا تلك الجوانب الهامة التى تضفى على المحسوس كل قوة وشدة وحيوية ، فيبدو العمل الفنى أمامنا « موضوعاً جماليا » يتمتع بحضرة قوية عنيدة ملحة تفرض نفسها على الأنظار . وهكذا قد يوجد فى الموسيقى ما يشبه الضوضاء ، ولكنها ضوضاء متخفية ليس من شأنها سوى أن تبرز الأنغام ، كما قد يوجد فى التصوير ما يشبه العماء ، ولكنه عماء رمادى يستخدمه المصور لكى يبرز ماعداه من ألوان ، أو قد يوجد فى الرقص ما يشبه المشى العادى ، ولكنه مشى فنى يؤذن بالوثبة العالية ، أو قد يوجد فى المعمار ما يشبه الحجارة الكثيفة المتكتلة ، ولكنها حجارة لا تلبث الحياة أن تشيع فيها بمجرد ما تلتف حولها الأعمدة والألواح الزجاجية الملونة ... الخ .

ولابد للعمل الفنى من أن يكون ثمرة لعملية منهجية خاصة ، ألا وهى عملية تنظيم العناصر التى تتألف منها حركته ، فإن هذه الحركة هى الكفيلة بأن تخلع عليه طابعاً زمانيا يجعل منه موجوداً حياً تشيع فيه الروح . ومعنى هذا أن

« العمل الفنى » لابد أن يصدر عن مهارة إبداعية تركب الحركة ابتداء من الساكن ، وتحقق « الزمانى » le temporel ابتداءً من « المكانى » le spatial . وهنا يستعين الفنان بأساليب الإيقاع والتنظيم والتناسب من أجل فرض ضرب من « الوحدة » على مافى موضوعه من « تعدد » فى الأشكال أو الحركات أو الصور . وحين يتلاعب الفنان بما فى موضوعه من عناصر متشابهة وأخرى مخالفة ، فانه قد يستطيع عن هذا الطريق أن يخلع على عمله الفنى إيقاعا خاصا يكسبه صبغة زمانية حية . وهنا يجىء التكرار ، والترديد ، والتناظر ، والتماثل ، فتكون جميعا بمثابة ظواهر فنية تساعد على إبراز «الإيقاع» ، وإظهار «التنويع» وإيضاح «الجدة» ، واجلاء عنصر «الزمان» . ولكن المهم فى العمل الفنى ألا تطغى وحدته على تنوعه ، وألا يطغى تنوعه على وحدته ، بل يقهر تنوعه وحدته على الاعتراف بأنها « وحدة تنوع» unité d'une variété .
وهكذا نرى أن التنظيم الفنى للمواد الخام لابد من أن يفضى إلى ادخال عنصر « الزمان » فى صميم بناء « العمل الفنى » . وحتى فى الفنون المكانية ، نجد أن من شأن التتابع المكانى نفسه أن يوحى بالزمان. وحينما ينفذ عامل «الإيقاع» إلى صميم «المادة» ، فإنها تستحيل عندئذ إلى « موضوع استطيقى » يتمتع بكيفية زمانية . وليست حياة الموضوع الاستطيقى سوى تلك الديمومة الباطنة التى تشيع فيه حين يبدو أمامنا وكأنما هو يتجه بتمامه نحو معناه ، محققا ذاتية تعبر عما فيه من وحدة كلية باطنة[1] .

٨ — أما إذا نظرنا إلى العنصر الثانى من عناصر « العمل الفنى» ، فسنجد

---

(١) M. Dufrenne : «Phénoménologie de L'expérience esthétique» vol I. 1, p. 387 .

أنفسنا بإزاء ذلك « الموضوع » le sujet الذى تمثله اللوحة أو التمثال أو القصيدة أو الرواية ... الخ . وهنا ينتظم المحسوس الجمالى على شكل « علامة » أو « أمارة » signe ، فيشير الى شىء أو حقيقة أو قضية أو ظاهرة أو واقعة أو أى « موضوع » آخر من الموضوعات . ولكننا بمجرد ما نتحدث عن « الموضوع » الذى يمثله « العمل الفنى » ، فإننا سرعان ما نصطدم بمشكلة هامة ألا وهى أن الفنون جميعاً ليست بالضرورة ذات طابع « تمثيلى» représentatif بل قد تكون هناك فنون لاتنطوى على «موضوع» ، كما هو الحال مثلا فى المعمار والموسيقى . وإلا ، فما الذى يمثله هذا المعبد أو هذه الآنية الخزفية ، أو تلك السيمفونية . . الخ ؟ بل إننا حتى لو نظرنا إلى بعض النزعات الفنية المعاصرة فى مضمار التصوير أو النحت ، لوجدنا أن هناك تصويراً مجرداً ونحتا مجرداً يكاد يختفى منهما عنصر التمثيل أو الموضوع أو المعنى . وحسبنا أن نلقى نظرة على بعض لوحات وتماثيل الفنانة الانجليزية بربارا هبوورث Barbara Hepworth ، أو على بعض تماثيل الفنان الإنجليزى هنرى مور Henry Moore ، أو على لوحات بعض المصورين الفرنسيين من أمثال بيكاسو Picasso وبراك Braque وغيرهم ، لكى نتحقق من أن الفن قد يضرب صفحا عن الطبيعة ، فلا يعود يهتم بتصوير مناظر أو تمثيل موضوعات ، بل يقتصر على التلاعب بالصور المجردة والأشكال الهندسية . وهذا ما فعله على وجه الخصوص المصور الهولندى المعاصر موندريان Mondrian حينما حاول أن يجعل من فن التصوير مجرد « تنظيم صورى » يقوم على تجريد ضروب الانسجام الجوهرية الكامنة فى الكون الطبيعى . وهكذا فقد الفن على يد بعض المصورين المعاصرين طابعه التمثيلى ، فأصبح « فنا مجرداً » لا شأن له بكل ما يعدو « الصورة

المحضة »[١] .

ولكن هل يكون معنى هذا أنه لم يعد للموضوع أى دور يمكن أن يضطلع به صميم «العمل الفنى» ؟ أو هل يكون فى وسعنا أن نقول إن الفنون جميعا قد أخذت تحذو حذو الموسيقى فى الاستغناء عن «الموضوع» أو «المعنى» أو «المضمون» ؟ هذا ما يرد عليه البعض بالنفى ، فان الموسيقى نفسها قد تعمد إلى المحاكاة ، فتحاول أن تقحم نفسها على ميدان الفنون التمثيلية . هذا إلى أن ثمة فنونا لا يمكن أن تقوم بدون «الموضوع» ، كالنثر أو الرواية أو التمثيلية ، ما دام من المستحيل على «اللفظ» أن يفقد وظيفته الأصلية بوصفه حاملا لمدلول أو معنى. وإلا ، فماذا عسى أن تكون جدوى الرواية إن لم تكن تحمل معنى ، أو ماذ عسى أن يكون جوهر المسرحية إن لم تكن تنطوى على موضوع ؟ أما فيما يتعلق بالفنون التجسيمية فإن الاستخفاف بقيمة «الموضوع» لم يبدأ إلا منذ عهد قريب حين شرع الفنانون يوجهون اهتمامهم نحو «الطراز» le style أكثر مما يوجهونه نحو « المضمون» le contenu ، وحين أخذ المصورون ينادون بأن قيمة العمل الفنى لا تقاس بقيمة موضوعه ، كما أن جمال اللوحة لا يقاس بجمال النموذج الذى تمثله. وهكذا أصبح المثل الأعلى للتصوير المجرد (كما هو الحال أيضا بالنسبة إلى النحت المجرد ، والشعر المجرد) أن يتحرر من أسر « الموضوع » لكى يستحيل إلى ضرب من الموسيقى . فلم يتجه الفنانون نحو التحرر من سطوة «الموضوع» إلا حينما أرادوا للفن أن تكون له لغته الخاصة التى لا يكفى لفض أسرارها أو حل ألغازها أن

---

(١) Herbert Read : « The Philosophy of Modern Art » , Faber, London, 1951, Ch. V. (Realism & Abstraction in Modern art) , pp. 88—104.

يكتشف الجمهور ماتمثله أو تصوره أو تشير إليه. ألسنا نظن فى كثير من الأحيان أن إدراك « العمل الفنى » إنما يعنى فهم « الموضوع » الذى يصوره ؟ ألسنا نعتقد أن تذوق اللوحة إنما يعنى إدراك ما تحويه من مناظر ، وكأنما يكفى أن يدرك المرء أن هذه لوحة لجبل أو لمنظر ريفى أو لعائلة مقدسة ، حتى يكون بذلك قد وفاها حقهـا من التقدير الفنى ؟ بل ألا يحدث أحيانا أن يقع الفنان نفسه فريسة لسحر « الموضوع » ، فيحاول أن يتخذ من فنه وسيلة للاقناع أو الاثارة أو الإغراء ، كما هو الحال فى الفن الأكاديمى مثلا ، دون أن يفطن إلى أنه بذلك إنمـا ينتهج أيسر السبل ، لكى يرضى الجمهور على حساب الفن نفسه ؟

الواقع أنه إذا كان كثير من الفنانين المحدثين قد بالغوا فى اصطناع النزعة التجريدية ، حتى لقد أراد قوم منهم أن يستبعدوا « للموضوع » تماما من صميم بناء العمل الفنى ، فما ذلك إلا لأنهم قد شاءوا أن يقدموا لنا الدليل القاطع على أنه ليس أدمن فى الخطأ من أن نستند إلى « الموضوع » وحده من أجل الحكم على القيمة الجمالية للعمل الفنى . وعلى حين أن صغار الفنانين قد يجدون أنفسهم مدفوعين إلى اختيار « موضوعات » هائلة من أجل استمالة أنظار الناس إلى أعمالهم ، نجد أن كبار الفنانين قلما يعمدون إلى المبالغة أو التهويل أو الإغراق فى اختيار موضوعاتهم ، لأنهم يعلمون حق العلم أن بساطة الموضوع قد لاتتعارض مطلقا مع أصالة التعبير وقوة الصورة . وكثيراً ما تكون للصورة الأولوية (فى نظر الفنان) على المضمون ، فنراه لا يضع « الموضوع » إلا فى الاعتبار الثانى ، واثقا من أن مهمته الأولى إنما تنحصر فى خلق عالم متسق من الصور الحية . وإذا كان بعض علماء الجمال قد عرفوا الفن بأنه « إرادة الصورة » — will to form — فما ذلك إلا لأنهم قد فطنوا إلى أن « العمل الفنى » هو فى

جانب كبير منه مجرد خلق لمجموعة من « العلاقات الصورية[1] » ويروى فى هذا الصدد عن المصور الفرنسى المشهور دوجا Degas ، أن أحد البورجوازيين سأله يوما فى حفلة افتتاح لمعرض فنى من معارضه ، وكان يضم لوحة لأميرة تخرج من قصر أبيها (Galeswinthe sortant du palais de son père) « ولكن لماذا تخرج هذه الفتاة ؟ » ، فما كان من دوجا سوى أن أجابه بقوله: « لأنها ليست متوافقة مع أرضية اللوحة »! ويروى كذلك عن دوجا نفسه نفسه أنه مضى يشكو يوما إلى مالارميه Mallarmé حاملا « قصيدة » sonnet كتبها بعد جهد جهيد ، وهو يقول : « لقد عانيت الأمرين ، على الرغم من أنى لم أشرع فى كتابة هذه القصيدة إلا وفى ذهنى فكرة جميلة مكتملة الوضوح». فما كان من مالارميه سوى أن أجابه بقوله : « حسنا يادوجا ، ولكن القصيدة لا تصنع من أفكار ، وإنما هى تصنع من ألفاظ[2] » .

غير أن علماء النفس لن يجدوا أدنى صعوبة فى أن يبينوا لنا أن ثمة علاقة وثيقة بين «الموضوع» و «الإبداع الفنى» ، بدليل أن اختيار الفنان لموضوعاته يكاد يكشف لنا عن طبيعة شخصيته ، حتى أننا قد نستطيع أن نتعرف على شخصية الفنان من أسلوبه فى اختيار موضوعاته . حقا إن المصور الفرنسى المشهور أوجين دلاكروا E. Delacroix قد ذهب إلى أن « الموضوع » إن هو إلا مناسبة عارضة يختارها الفنان ، أو «ذريعة» خاصة يصطنعها اصطناعا ، ولكن

---

(١) Herbert Read: « The Meaning of Art. » A Pelican-Book, 1954, pp. 31 & 160.

(٢) Raymond Bayer : « Traité d' Esthétique. » Paris, Colin, 1956, p. 209.

الحقيقة هي أن تكرر موضوعات بعينها لدى فنان بعينه ليس أمراً عارضا يحدث من قبيل الصدفة ، وإنما هو ظاهرة نفسية لابد من أن تكون لها دلالتها فى نظر الباحث السيكلوجى الذى يهتم بدراسة عوامل الإبداع الفنى . فليس من قبيل الصدفة أن يكون رمبرانت Rembrandt قد اختار « للسيح » موضوعاً للكثير من لوحاته ، وليس من قبيل الصدفة أيضا أن يكون پيكاسو Picasso قد اختار جرنيكا Guernica (وهى مدينة معروفة بأسبانيا) موضوعاً لعدد غير قليل من لوحاته؛ وإنما للشاهدأنه حينما يقع اختيار أحد الفنانين على موضــوع من الموضوعات ، فان هذا « الموضوع » لابد من أن يكون حيوياً فى نظره ، أعنى أنه لابد من أن يثير فى نفسه انفعالا ما أو عاطفة ما ، وكأنما يقوم بين الفنان وموضوعه حوار يجىء العمل الفنى فيسجل لنا طرفا منه ! وإذن فان الفنان لا ينسخ « الموضوع » أو ينقله ، بل هو يقدم لنا من خلاله معادلا حسياً لذلك المعنى الوجدانى والعقلى الذى ينطوى عليه هذا الموضوع بالنسبة إليه . ومعنىهذا أن مهمة الفنان لا تنحصر فى تمثيل الموضوع أو تقليده ، وإنما هى تنحصر أولا وبالذات فى التعبير عن ذلك الموضوع على نحو ما ينكشف له . ومن هنا فان أبعد الفنانين عن المحاكاة ، بما فيهم بعض دعاه النحت المجرد أو التصوير المجرد ، قد لا يجدون حرجاً فى أن يطلقوا على لوحاتهم أو تماثيلهم أسماء معينة ، مما يدل على أن لها « موضوعات » فى أذهانهم هم على الأقل .

والواقع أننا حينما نشاهد لوحات فنية لمصورين من أمثال ميرو Miro أو وادسوورث Wadsworth ، فاننا قلما نستطيع أن نقنع أنفسنا بأن هذه اللوحات « لا تمثل شيئا » ؛ وذلك لأننا نفترض دائما أن ثمة«موضوعا»(شعوريا كان أم لا شعورياً) يكمن من وراء تلك الأشكال والألوان و الظلال التى تألف

بينها الفنان على هذا النحو أو ذاك[١] . وحتى حينما نكون بصدد أعمال رمزية أو شبه رمزية ، فإننا نسلم ضمناً بأن هذه « الرموز » إن هى إلا «لغة نوعية» يعبر بها الفنان عن « موضوع » ما من الموضوعات . ولكن كل ما هنالك هو أن الفنان قد لا يقدم لنا موضوعات مكتملة منقولة برمتها عن العالم الطبيعى ، وإنما هو قد يضع تحت أنظارنا بعض موضوعات مستحدثة لم تكن ماثلة بتمامها فى الواقع الخارجى . فالفنان لا يقنع بما فى الطبيعة من موضوعات جاهزة معدة من ذى قبل ، وإنما هو يتجه ببصره فى معظم الأحيان نحو تلك الجوانب الناقصة التى لا زالت تنتظر من يبرزها ويكملها ويفسرها ويعيد خلقها من جديد . ولعل هذا هو ما عبر عنه مالرو حينما كتب يقول : « إن الفن ليس هو الطبيعة منظوراً إليها من خلال مزاج شخصى ، اللهم إلا إذا كانت للموسيقى هى البلبل مسموعا من خلال مزاج شخصى[٢] » وإذن فإن ما يهم الفنان من موضوعات الطبيعة إنما هو ما فيها من جوانب خفية مشحونة بالصبغة الوجدانية ، أعنى ذلك البعد الخاص من أبعاد الواقع الذى لا ينكشف إلا للحساسية الوجدانية . « فما استبعده الجغرافى من المنظر الطبيعى ، وما أغفله المؤرخ فى صميم الحدث التاريخى ، وما لم يستطع المصور الفوتغرافى أن يلتقطه من الوجه البشرى ، وما لم يفصح عنه الإدراك الحسى إلا بصورة غامضة مهوشة ، وما غاب كله أوجله عن المعرفة العلمية الموضوعية : هذا بعينه هو ما يريد الفنان أن يفصح التعبير عنه[٣] » .

---

(١) H. Osborne : « Aesthetics and Criticism. » Routledge & Kegan. Paul, 1955, p. 65.

(٢) A. Malraux : « Création Artistique. » Skira, 1948, p. 152.

(٣) M. Dufrenne : « Phénoménologie de La Perception esthétique. » vol. I, p. 394.

ولكن حذار أن نتوهم أن مهمة الإفصاح عن الموضوع إنما تعنى النقل عن الموضوع أو العمل على محاكاته ، فإن الفنان مترجم أكثر مما هو ناقل ، أو هو يمد الموضوع باللغة التى يمكن أن يعبر بها عن نفسه ، أو هو بالأحرى يساعد الموضوع على أن يقول ما يريد أن يقوله . وتبعا لذلك فإن الفنان لا يطلق الموضوع حتى حينما يقع فى ظننا أنه قد تنكر له ، بل هو إنما يعبر عنه بأسلوب لا يندرج تحت نطاق المعرفة الموضوعية ، فيكشف لنا عن « حقيقة » الموضوع التى قلما ينجح الإدراك العادى فى الوقوف عليها . وحينما يكتسب الموضوع شحنة حسية عاطفية ، فإنه يخاطبنا عندئذ بلغة تختلف كثيراً عن تلك اللغة التى يخاطب بها فى العادة إدراكنا الحسى النفعى . وليس هناك أى سلم تصاعدى أو أية تفرقة طبقية فى عالم الموضوعات الفنية ، فقد تنطوى لوحة « الفلاحات » لفان جوخ Les paysannes de Van Gogh على عظمة لا نكاد نجد لها نظيرا فى لوحة أخرى تمثل موضوعا هائلا كلوحة مسونيه Meissonnier المسماة بالجيش المظفر ، أو قد تحمل طبيعة صامتة لسيزان Cézanne من الأسرار العميقة مالا يحمله منظر لهوبير روبير Hubert Robert ... ألخ . وكثيرا ما تجىء اللوحات الفنيه التى تمثل موضوعات تافهة ضئيلة الشأن تحفاً نادرة تزخر بالقوة والبراعة والحيوية والقدرة الفنية . وربما كان السر فى ذلك هو أن التمثيل يستحيل فى مثل هذه الأحوال إلى « تعبير » ، فلا يصبح « الموضوع » سوى مجرد « رمز » . وعلى كل حال ، فإنه ليس من شأن « الموضوع » فى « العمل الفنى » أن يستثير انتباه المتأمل بوصفه « موضوعا » ، وإنما هو لا بد من أن يندمج فى صميم « التعبير الفنى » نفسه ، فلا يكون ثمة ما يستثير انتباهنا سوى « العمل » نفسه . وهكذا ننتهى إلى القول بأن « العمل الفنى » هو « موضوع » لذاته ، ما دام ينطوى على « تعبير فنى » .

٩ - أما العنصر الثالث من عناصر بناء العمل الفنى فهو « التعبير » expression . ولا بد لنا من أن نلاحظ أنه إذا كان « موضوع » العمل الفنى يفصح هو نفسه بالمعنى ، فإن هناك هالة أخرى من المعانى التى تشع فيما حول العمل الفنى بفضل ما ينطوى عليه من « تعبير » . وربما كانت الميزة الرئيسية للموضوع الاستطيقى هى أنه يقدم لنا فى العادة مجموعة كبيرة من المعانى التى تشهد بما يتسم به من « عمق » . حقا إن بعض الأعمال الفنية قد لا تخلو من لبس أو غموض أو اشتباه ، ولكن العمل الفنى الأصيل إنما هو ذلك الذى ينطوى على غزارة فى المعنى ، بحيث لا يكون ثراؤه ناتجا عن غموض أو لاتحدد، بل عن عمق وتنوع . وليس « المعنى » الذى ينطوى عليه العمل الفنى مجرد أثر يرتد فى نهاية الأمر إلى تلك الموضوعات التى يمثلها أو يعبر عنها ، وإنما الشاهد فى العادة أن الموضوعات التى يعبر عنها العمل الفنى سرعان ما تستحيل إلى مجرد « علامات » أو « أمارات » signes ، فتكتسب عمقا يجعلها لا تشير إلى شىء آخر سوى « العمل ». وهكذا نجد أن الموضوعات المصورة حينما توضع فى خدمة التعبير الكلى ، فإنها سرعان ما تتلاشى فى صميم ذلك « المعنى » الذى يتجاوزها ويعلو عليها جميعا . وإذا كان من شأن الفن بالضرورة أن يغير من أشكال تلك الموضوعات التى يمثلها ، فما ذلك إلا لأنه يدرجها فى عالم سحرى جديد هو عالم الفنان الذى يجىء فيحورها وينقحها « ويؤنسنها » . ولعل هذا هو ما عناه مالرو حينما كتب يقول : « إن الفنان العظيم لهو ذلك الكيماوى الساحر الذى اهتدى أخيراً إلى السر فى صناعة الذهب ، وإن كان لا يصنع الذهب — بطبيعة الحال — من أى شىء كائنا ما كان . فليس الفنان من العالم بمثابة الناسخ أو الناقل ، بل هو منه بمثابة المنافس أو الخصم

المناضل[١] » .

والواقع أن الفنان ليعرف أن المرأة التى يصورها ليست مجرد صورة ينقلها ، وكأنما هى مجموعة من الملامح والحركات والسكنات ، وإنما هى أولا وقبل كل شىء تعبير فردى ، عاطفى ، جنسى . وآية ذلك أننا نتذكر الوجه الذى نعرفه ، لا بقسماته وملامحه ، وإنما بتعبيره ومعناه ، أعنى بتلك الدلالة النفسية التى نخلعها عليه . ومن هنا فإن اللوحات التى رسمها كبار المصورين لبعض الشخصيات لم تكن مجرد صور لنوع من الطبيعة الصامتة ، وإنما هى قد كانت « أعمالا فنية » تكشف لنا عن مدلولات أعمق مما تبوح به القسمات . وحينما يقول مالرو إن العمل الفنى إنما يبدأ حينما تنتهى مهمة تصوير الملامح لكى تبدأ مهمة التعبير عن المعانى ، فانه يعنى بذلك أن صورة الشخص إنما تصبح « عملا فنيا » حين تعنى حياته وتشير إليها وتدل عليها . وكما أن علاقتنا بأى كائن حى إنما تبدأ حينما ندرك منه أكثر مما يبوح به شكله ، فكذلك تبدأ علاقتنا بالموضوع حينما نخلع عليه معنى أو ننسب إليه وظيفة ، فتصبح قطعة الخشب شجرة أو أثاثا أو أثرا سحريا ... إلخ . ولا تبدأ علاقة الفنان بالموضوع الذى يصوره ، إلا حينما يكف عن الخضوع لنموذجه ، لكى يعمد إلى التحكم فيه والسيطرة عليه . وليس هناك من مظهر لتحكم الفنان فى نموذجه ؟ إلا باستحالة ذلك النموذج إلى « دلالة تعبيرية » فى صميم « العمل الفنى» . حقا إن الكون نفسه زاخر بالمعانى ، ولكنه لا يعنى شيئا لأنه يعنى كل شىء ! فإذا ما نجح الفنان فى أن يقتطع من هذا العالم « موضوعا » يعيد تكوينه لحسابه الخاص ، معبرا عنه بما لديه من

---

(١) A. Malraux : « Essais de Psychologie de L' Art; La Création Artistique,». Skira, Suisse. 1948, p. 212.

قدرة على إبراز المعانى ، استحال هذا « الموضوع » إلى حقيقــة ناطقة ذات دلالة . وحين يدرك الفنان مالديه من قدرة إبداعية هائلة ، فانه قد لا يتردد فى أن يقول مع صاحب كتاب « الخلق الفنى » : « إذا كان العالم أقوى من الإنسان ، فإن معنى العالم لهو بلا ريب أقوى من العالم »[1] . وليس « معنى العالم » سوى ذلك « التعبير الفنى » الذى تفيض به لوحات الفنانين وتماثيلهم ونقوشهم وشتى مظاهر إبداعهم ، حين تجىء هذه كلها فتخلع على « الواقع » بعدا « إنسانيا » بمعنى الـكلمة .

بيد أن « التعبير » الذى ينطوى عليه « العمل الفنى » قد يكون أعسر عناصره قابلية للتحليل ، فإن ما يوحى به « العمل الفنى » ليس بالمعنى العقلى الذى يمكن فهمه وتأويله ، وإنما هو دلالة وجدانية تدرك بطريقة حسية مباشرة . فهذه لوحة لاتحمل عنوانا ، ولـكنها تعبر عما فى الوجود من طابع تراچيدى ، وتلك مقطوعة موسيقية ليس لها موضوع ، ولـكنها تعبر عما فى الحياة الإنسانية من رقة وحنان... الخ . وقد يقع فى ظننا أحيانا أن بلاغة العمل الفنى إنما تقاس بمدى حدة صيغته التأثيرية أو شدة شحنته الوجدانية ، ولـكن الحقيقة أن درجة « التعبير » فى بعض الأعمال الهادئة الباردة الدقيقة قد لاتقل عن مثيلتها فى بعض الأعمال العنيفة الصاخبة الجريئة . ومعنى هـــذا أن العمل « المعبر » expressif ليس هو بالضرورة العمل المؤثر émouvant ، لأن « التعبير » شىء ، و « التأثير » شىء آخر . هذا إلى أن الانفعال حين يأخذ بمجامع قلوبنا ، فإنه قد يحول بيننا وبين إدراك « التعبير » الذى ينطوى عليه

---

(١) A. Malraux : « Création » Artistique., » Skira, Suisse, 1948, 156 — 158

« العمل الفنى » ، وعندئذ يكون « التأثر الوجدانى » حجر عثرة فى سبيل فهم « العمل الفنى » على حقيقته . ولئن كان من الحق أننا قلما نستطيع أن نحلل « التعبير الفنى » ، إلا أنه ليس مايمنعنا من أن نحاول تحديد ذلك التعبير بالالتجاء إلى تلك السمات الخاصة التى تجمع بين العمل الفنى وصاحبه . وهنا يقرر بعض علماء الجمال أن « التعبير » هو الرابطة الحية التى تجمع بين الفنان وعمله الفنى، لأنه ليس مجرد علامة أو أمارة يتركها الفنان فوق عمله الفنى ، بل هو العنصر الإنسانى الحقيقى الذى يكمن فى صميم هذا العمل . ولما كان العنصر الإنسانى فى أية ظاهرة إنما هو أقرب العناصر جميعا إلى نفوسنا ، نظراً لأننا ندركه فى العادة بطريقة حدسية مباشرة ، فإن « التعبير » الإنسانى الذى ينطوى عليه أى « عمل فنى » إنما هو أقرب عناصره إلى نفوسنا ، نظراً لأنه يخاطبنا بلغة حدسية مباشرة . وتبعاً لذلك فإن فهم « العمل الفنى » إنما يعنى قيام ضرب من « الحوار » بيننا وبين صاحبه . وليس « التعبير » سوى الدعامة التى يرتكز عليها كل « وصال » يمكن أن يتحقق بين الذوات .

وفضلا عن ذلك ، فإن التحليل قد لايجد صعوبة كبرى فى أن يهتدى إلى الوظيفة التى يضطلع بها التعبير فى صميم الموضوع الاستطيقى ؛ وهنا قد ينكشف له « التعبير » بوصفه تلك الأداة الفعالة التى تخلع على العمل الفنى « وحدته » أو « صورته » أو طابعه الخاص . فليس « التعبير » مجرد عرض خارجى قد تلبس بالعمل الفنى ، وإنما هو منه بمثابة مركز إشعاع تنتظم فيما حوله سائر مقومات العمل الفنى . وكما أننا نتعرف على الشخص بما له من طابع خاص أو شخصية فردية تميزه عن غيره من الناس (وهى تلك الشخصية التى لا يكفى لتفسيرها أى مظهر خاص أو أية علامة جزئية قد يتميز بها) ، فكذلك قد

يكون فى وسعنا أن نقول إن العمل الفنى « كيفية » خاصة تشيع فيه من أوله إلى آخره ، وتدمغه بطابعها الخاص ، حتى ولو استحال علينا فى كثير من الأحيان أن نحيط بها أو أن نقف عليها . وقد نحاول أحيانا أن نرد الكيفية الخاصة التى يتميز بها العمل الفنى إلى عناصر جزئية نحاول عن طريقها أن نركب تعبيره الخاص ، ولكننا سرعان ما نتحقق من أن لهـــذه « الكيفية » وحدة فنية لاتقبل القسمة . فليس « التعبير » ثمرة لمجموعة من « التأثيرات » المتلاحقة ، وإنما هو « وحدة » تدرك لأول وهلة بطريقة مباشرة[1] . ولكن هذا لن يمنعنا من أن نعمد إلى البحث عن السمات التعبيرية الخاصة التى تميز العمل الفنى ، لكى ندرك عناصر الانطباع النفسى الذى تركه فينا ذلك التعبير . وهكذا قد يندفع الناقد الفنى أو عالم الجمال المتخصص أو الشخص العادى المتذوق إلى تحليل السمات التعبيرية الخاصة المميزة لهذا العمل الفنى أو ذاك .، دون أن يفطن إلى أن هذه العناصر الجزئية لم تكتسب دلالتها التعبيرية إلا باندماجها فى صميم الوحدة الفنية المميزة للعمل ككل ، بدليل أنه هو نفسه لم يستطع أن يكتشفها إلا بعد وقوفه على التعبير الشامل للعمل الفنى فى جملته . ومعنى هـــذا أنه ليس ثمة سمة خاصة يمكن أن تعد « معبرة » فى ذاتها ، لأن ما يحمل « التعبير » إنما هو العمل الفنى ككل[2] .

---

(١) ليس معنى هذا أن التذوق الفنى هو بالضرورة نتيجة مباشرة تترتب على النظرة العابرة (أنظر : التصدير ص ٤) .

(٢) M. Dufrenne : « Phénoménologie de L'expérience esthétique. » pp. 405 — 407.

من هذا نرى أن الوظيفة الأصلية للتعبير expression إنما هى أن يجعل من « المحسوس » le sensible لغة أصيلة تحمل طابع « الطراز » أو « الأسلوب » ، ولكنها لاتدين بشيء للمنطق . فليس من شأن « العمل الفنى » أن يحيلنا إلى شيء آخر غيره ، حتى ولو كان هذا الشيء هو الواقع نفسه ، وإنما تنحصر مهمة « العمل الفنى » فى أن يحدثنا عن الواقع بلغته الخاصة ، أعنى أن من شأنه أن يكشف لنا عما يكمن فى الواقع من « ماهيات وجدانية » essences affectives . وليس يكفى أن نقول إن « التمثيل » هو دائما فى خدمة « التعبير » ، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أن الفن (بصفة عامة) حين يعمد إلى « تمثيل » أى موضوع حسى ، فإنه إنما ينظمه ويعدله حتى يجعل منه « محسوساً معبراً » . وسواء كنا بصدد مقطوعة موسيقية ، أم رواية تمثيلية ، أم لوحة تصويرية . أم ملحمة شعرية ، أم أى عمل فنى آخر ، فإننا لابد من أن نتذكر دائما أن للموضوع الجمالى ليس نقطة بدء نشرع عندها فى تحصيل معرفة موضوعية عن الواقع ، وإنما هو بالأحرى نقطة انطلاق لعملية وجدانية نقرأ فيها تعبير الواقع . فالعالم الذى يقتادنا إليه للموضوع الجمالى هو عالم « مقولات وجدانية » نستطيع عن طريقها (وعن طريقها وحدها) أن نجد سبيلا إلى عالم للموضوعات الواقعية . ولعل هذا هو ما حدا ببعض علماء الجمال إلى القول بأن كل « حقيقة » العمل الفنى إنما تتجلى فى كونه يقتادنا إلى الواقع عن طريق بعض المقولات الوجدانية[1] .

بيد أن « حقيقة » أى عمل فنى لاتكمن فيما يروى لنا من وقائع ، وإنما

---

(1) Dufrenne : «Phénoménologie de L'expérience esthétique.,» Vol. II., p. 681.

هى تكمن بالأحرى فى « الطريقة » التى يروى لنا بها تلك الوقائع . هذا إلى أن « الواقع » الذى يكشف لنا عنه العمل الفنى ليس هو ذلك « الواقع » الذى يمثله . حقا إن الفنان قد يستمد من الحقيقة عناصر إلهامه ، ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أن تكون الشخصيات الفنية التى يقدمها لنا الروائى (مثلا) مجرد نماذج لأشخاص واقعيين . فليس المهم فى نظر عالم الجمال أن يكون ستندال قد تأثر (أم لا) عند تصويره لشخصية چوليان فى روايته « الأحمر والأسود » Le Rouge et le Noir بأحد النماذج البشرية التى عاشت فعلا فى عصره ، وإنما المهم أنه قد قدم لنا عملا فنيا لايقوم على محاكاة الواقع بقدر ما يقوم على اختيار المناظر ومضاربة الشخصيات بعضها ببعض وفرض ضرب من الإيقاع الخاص على القارىء . وهكذا قد يكون فى وسعى — على ضوء تلك الخبرة الفنية التى أحصلها من وراء احتكاكى بعالم ستندال الخاص — أن أفهم بعض جوانب هامة من حياة الناس فى جريهم وراء الحب وسعيهم نحو الطموح . وحينما أقول إن فى الواقع عنصراً ستنداليا ، فإنى أعنى بذلك أن قراءتى لستندال قد كشفت عن بصيرتى ، وأتاحت لى الفرصة لأن أتعرف (فى صميم الواقع نفسه) على تلك الشخصيات التى يزخر بها عالمه الفنى الخاص . وحتى حينما أكون بإزاء رواية سيكولوچية ، فإن من المؤكد أنى لن أجد نفسى بإزاء نظرية فى علم النفس ، بل سأجد نفسى بإزاء أضواء فنية تكشف لى عن بعض جوانب من الواقع . ولكن « الواقع » الذى يكشف لنا عنه « العمل الفنى » ، إنما هو فى صميمه « بعد إنسانى » يبرز أمامنا تلك « الماهية الوجدانية » التى ينطوى عليها الواقع نفسه .

والواقع أن الفنان إنما هو ذلك الإنسان الذى يشعر بأنه لايمكن أن يكون

الواقع « معنى » ، ما لم ينتظم فى نطاق « عالم » ما ، وأن عليه هو إنما تقع مهمة اكتشاف ذلك « العالم » الذى لا يخرج عنه شىء ، اللهم إلا غبار الوقائع الكثيف الداكن الأسود ! فالفنان هو ذلك الخالق الذى ينظم العالم عن طريق مجموعة من الوسائط الاستطيقية الخاصة ، وفى مقدمتها جميعا واسطة « التعبير » . وليست عبقرية الفنان فى أن ينقل الواقع بأمانة ، وإنما عبقريته فى أن يعبر عن الواقع بعمق . وسنرى فيما بعد أنه إذا كان فى الفن انتقال من عالم القضاء والقدر إلى عالم الوعى والشعور ، فذلك لأن الفن لغة أو تعبير ، وفى التعبير تحوير أو تغيير. وهكذا ننتهى إلى القول بأن بناء « العمل الفنى » إنما هو ثمرة لامتزاج الصورة بالمادة ، واتحاد المبنى بالمعنى ، وتكافؤ الشكل مع الموضوع ؛ بشرط أن تتوفر للعمل « وحدة فنية » تجعل منه موضوعاً جماليا يتمتع بشبه ذاتية .

الفصل الثالث

بين الطبيعة والفن

١٠ — إذا كان للعمل الفنى وجوده العينى بوصفه موضوعاً حسياً أو حقيقة واقعية تشغل حيزا فى المكان ، وتتمتع بضرب من الديمومة فى صميم الزمان ، فهل يكون معنى هذا أن نوحد بين «الموضوع الجمالى» و «الموضوع الطبيعى»؟ أو بعبارة أخرى ، هل نقول مع بعض علماء الجمال إن جذور الفن متأصلة فى أعماق الطبيعة نفسها ، بحيث إن « العمل الفنى » ليبدو فى صميمه بمثابة المرآة التى يمسك بها الفنان ، حتى يتيح للطبيعة أن ترى صورتها وقد انعكست على صفحته ؟ — الظاهر أن هذا هو ماذهب إليه أهل الفن أنفسهم فى بداية عهدهم بالتفكير فى الجمال الفنى ، فقد رأوا فى الفن مجرد محاكاة للطبيعة ، كما ذهبوا إلى أنه ليس فى الطبيعة ماهو دميم على الإطلاق . وربما كان أول مذهب فلسفى حديث نجد فيه أعلى صورة من صور « تمجيد الطبيعة » هو مذهب روسو. ولكن هذه النزعة الفلسفية فى عبادة الطبيعة لم تلبث أن تحولت إلى دائرة الفن ، فوجدنا ديدرو يقول فى كتابه « فن التصوير » : « إن لكل صورة — جميلة كانت أم قبيحة — علتها ، وليس بين الكائنات جميعاً موجود واحد يمكن أن يقال عنه إنه ليس على مايرام ، أو إنه ليس كما ينبغى أن يكون[1] » . ثم ترددت هذه النزعة من بعد عند رينان Renan (١٨٢٣ — ١٨٩٢) فإذا به يقرر « أننا

---

(١) Diderot : « Essai sur la Peinture, » Oeuvres, Garnier, t. X., p. 461.

لانجد فى الطبيعة بأسرها أدنى خطأ فى الرسم » ، كما نراه يقول فى موضع آخر : « إن العالم جميل إلى أن تمسه يد الإنسان ! » أما عالم الجمال الذى أسهب فى الدعوة إلى عبادة الطبيعة فهو رسكن Ruskin (١٨١٩ — ١٩٠٠) صاحب كتاب « المصورين المحدثين » ، وكتاب «مصابيح المعمار السبعة» . وإن رسكن ليدعو الفنانين إلى الخضوع للطبيعة خضوعا أعمى دون أدنى اختيار أو انتقاء ، فنراه يقول : « ليحترس الفنان المبتدىء من روح الاختيار ، فإنه روح سفيه مبتذل يحول دون التقدم ، ويشجع على التحيز ، ويبث فى نفس الفنان الضعف والخور ... وحينما يأبى الفنان أن يرسم أى شىء كائنا ما كان ، فإنه عندئذ لن يحسن رسم أى شىء على الإطلاق .. وأما الفن الكامل فإنه يدرك كل شىء ويعكس الطبيعة جمعاء ، بخلاف ذلك الفن الناقص الذى يحتقر ويزدرى ، ويطرح ويفضل، ويستبعد ويستبقى. الخ » . ثم يمضى رسكن فى دعوته إلى عبادة الطبيعة ، بوصفها المصدر الأوحد للفن ، فيقول إن كل مهمة الفنان إنما تنحصر فى تسجيل الواقع كما هو فى جملته ، دون أن يغفل أى جانب من جوانبه ، مهما كان من ظاهر وضاعته. وهكذا يخلص رسكن إلى القول بأن « ما يجعل للفن روعته وجلاله ، إنما هو حب الجمال الذى يعبر عنه الفنان (أو المصور) ، ولكن بشرط ألا يضحى هذا الحب بأى جزء من أجزاء الحقيقة ، مهما كان صغيراً أو تافها[1] » .

وقد امتزجت هذه النزعة الطبيعية فى الفن بضرب من الفلسفة الواقعية التى سادت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، فرأينا المصور الفرنسى كوربيه

---

(١) أنظر كتابنا « مشكلة الانسان » ، ١٩٥٩ ، ص ١٨٢ — ١٨٣ ، وارجع أيضا إلى كتاب لالو

«Lalo : Introduction a L'esthétique.», Paris, Colin, 1912, p. 53.

Courbet (١٨١٩ — ١٨٧٧) يدافع عن الواقعية دفاعا مجيدا ، بدعوى أن « فن التصوير لابد من أن يقتصر على تمثيل تلك الموضوعات المرئية أو المحسوسة التي يراها الفنان » . وتبعا لذلك فإنه ليس من الممكن تصوير أية حقبة تاريخية، اللهم إذا كان ذلك بأيدى معاصريها من الفنانين ، أعنى بريشة أولئك المصورين الذين عاشوها بالفعل . ثم يستطرد كوربيه فيقول : «إنى لأعتقد اعتقادا راسخا بأن التصوير هو أولا وبالذات فن عيني concret ، فهو لايستطيع أن يمثل سوى أشياء واقعية موجودة بالفعل . ومعنى هذا أن التصوير إن هو إلا لغة فيزيقية محضة تقوم فيها الموضوعات المرئية مقام الكلمات . فليس للموضوع المجرد ، أعنى ذلك الموضوع اللامرئى أواللاموجود ، أى موضع فى دائرة فن التصوير ... والواقع أن الجمال كائن فى الطبيعة ، ونحن نلتقى به فى عالم الواقع على أشكال عديدة متنوعة . ولكن بمجرد مايكتشف الجمال ، فإنه سرعان مايصبح ملكا للفن ، أو بالأحرى لذلك الفنان الذى يعرف كيف يراه . والجمال أيضا هو الواقع نفسه ، وهو حين يصبح مرئيا فإنه ينطوى فى صميم ذاته على تعبيره الفنى. وليس من حق الفنان أن يدخل على هذا التعبير أى توسيع أو تهويل أو مبالغة. أما إذا عمد الفنان إلى الاستهانة بهذا الجمال أو التلاعب به ، فانه عندئذ قد يخلع عنه صبغته الحقيقية ، أو هو على الأقل قد يضعف من قيمته . وإذن فان الجمال على نحو ماتقدمه لنا الطبيعة لهو أسمى بكثير من كل ماقد يستطيع الفنان أن يجمعه أوأن يؤلفه[1]» . فهل يكون معنى هذا أن يقتصر الفنان على محاكاة الطبيعة ، أو أن تكون لوحة المصور مجرد نافذة نطل منها على الطبيعة ؟

---

(١) Edwin Glasgow: «The Painter's Eye», 1936, quoted by Harold Osborne: « Aesthetics and Criticism, » Routledge & Kegan Paul, London, 1955, pp. 83 — 84.

أو بعبارة أخرى هل يكون الجمال الفنى مجرد نسخة مطابقة للأصل من الجمال الطبيعى ؟

هذا ما يجيب عليه بعض الناقدين الفنيين بقولهم إن الناس قد دأبوا من قديم الزمان على اعتبار الفن مرآة الطبيعة ، فهم لا يرون فى اللوحات الفنية (مثلا) سوى وسيلة إيهام قد اصطنعها المصورون حتى يجعلوا الناظر يتوهم أنه يرى الطبيعة نفسها حين لا يكون أمامه سوى مسطح من الألوان والخطوط والأشكال ! فليس للفنان من هدف (كما يقول الناقد الإنجليزى إدون جلاسجو) سوى أن يضع أمام أنظارنا مزيجا من الألوان والأشكال التى راقته فى الطبيعة ، دون أن يكون لديه من دافع إلى ذلك سوى اهتمامه بالتجربة البصرية فى ذاتها ولذاتها . وهكذا يصبح « الفنان » فى نظر أصحاب هذا الرأى هو عاشق الطبيعة الذى يقصر كل اهتمامه على تملى جمالها ، والتمتع بأشكالها وألوانها ، والعمل على نسخها أو النقل عنها فى صدق وأمانة .

بيد أن الطبيعة (مع الأسف) ، كما قال ويسلر منذ قرن من الزمان ، لا تقدم لنا لوحات فنية . حقا إنها لتحوى ، من حيث الشكل واللون ، جميع العناصر التى تحويها اللوحات الفنية ، ولكنها إنما تحويها كما يحوى السلم الموسيقى جميع الأنغام الموسيقية المعروفة . ومعنى هذا أن مهمة الفنان إنما تنحصر فى التمييز بين تلك العناصر ، أو التأليف بينها ، بمهارة وصنعة ومعرفة ، حتى يخرج لنا من كل ذلك أثراً فنيا جميلا ، على نحو ما يفعل الموسيقار مثلا حينما يؤلف بين الأنغام الموسيقية ويصوغ لنا منها جميعاً مقطوعة متناغمة متناسقة يطرب لها السمع . أما إذا قلنا للمصور إن عليه أن يتقبل الطبيعة على ما هى عليه ، لكان مثلنا كمثل من يقول لعازف الموسيقى إن عليه أن يجلس على

البيان (Piano) ! ثم يستطرد ويسلر فيقول : « إنه ليس من الصحيح على الإطلاق أن الطبيعة هي دائماً على حق ... إننا لا تنكر بطبيعة الحال أن الطبيعة قد تكون صائبة أحياناً ، ولكن صوابها لهو من الندرة بحيث يحق لنا أن نقول إنها تكاد تخطىء في معظم الأحيان ... وإذن فإن الطبيعة قلما تنجح في إنتاج لوحة فنية بمعنى الكلمة »[1] . والواقع أنه لو كانت مهمة الفنان أن يقتصر على محاكاة الطبيعة ، لكان فن التصوير الشمسي (الفوتوغرافي) هو الوريث الشرعي لكافة الفنون الجميلة ، ولما كان ثمة موضع لاستبقاء ضروب المحاكاة الناقصة التي تقدمها لنا فنون كالتصوير أو النحت . ولكن الفنانين قد فطنوا من قديم الزمان إلى أن أشد المصورين إغراقاً في النزعة الطبيعية لا يمكن أن يقتصر على الخضوع للطبيعة في ذلة وصغار . وهذا كنستابل Constable — مثلا — (١٧٧٦ — ١٨٣٧) ، ذلك المصور الإنجليزي الذي اشتهر بمناظره الطبيعية الجميلة ، يحاول أن يلقي لنا بعض الأضواء على مشكلة العلاقة بين الفن والطبيعة فيقول « إننا لا نرى أي شيء على حقيقته ، ما لم نبدأ أولا بالعمل على تفهمه » . ومعنى هذا أنه لا بد للفنان من أن يعمد إلى دراسة الطبيعة بروح العالم وجديته ، حتى يتسنى له أن يفهمها على حقيقتها . وكما أن قراءة نقوش المصريين الهيروغليفية تستلزم الكثير من الجهود ، فإن فن رؤية الطبيعة لهو علم يكتسب بالبحث والدراسة والتنقيب . ولهذا يقرر كنستابل أن الفن ليس مجرد عمل شعري يستلزم الخيال ، وإنما هو دراسة علمية تقتضي الإلمام بأصول علم الطبيعة . وهكذا أخضع هذا المصور الفن للطبيعة ،

---

(١) J. A. Whistler : « The Gentle Art of Making Enemies », 1890, pp. 142 — 143.

فقال بأن « التصوير علم » وأنه لا بد من أن يعد بمثابة بحث فى صميم قوانين الطبيعة »[١] .

١١ — أما فى القرن التاسع عشر ، فقد ذهب المصور الفرنسى المشهور أوجين دلاكروا E. Delacroix (١٧٩٨ — ١٨٦٣) إلى أن الطبيعة لا تخرج عن كونها معجماً أو قاموساً ، فنحن إنما نمضى إليها لكى نستفتيها الرأى بخصوص اللون الصحيح أو الشكل الجزئى أو الصورة الخاصة ، كما نمضى إلى القاموس لكى نبحث عن المعنى الصحيح للكلمة ، أو لمعرفة طريقة هجائها ، أو الوقوف على أصل اشتقاقها اللغوى . ولكننا لا ننشد فى القاموس صياغة أدبية مثالية نسير على منوالها ، فلا بد لنا بالمثل من أن نستوحى الطبيعة دون أن نعدها نموذجاً لن يكون على المصور سوى أن يحاكيه أو أن ينسخه . وإذن فإن المصور لا يمضى إلى الطبيعة إلا لكى يتلقى منها ضروباً عديدة من الإيحاء ، أو لكى ينشد لديها المفتاح الرئيسى لأنغامه الكبرى ، وأما الانسجام الذى يصوغه هو على هذا الأساس فإنه بلا شك من خلق خياله الفنى وحده[٢] .

فإذا ما انتقلنا إلى المصور الفرنسى المشهور إدوار مانيه E. Manet (١٨٣٢ — ١٨٨٣) الذى مزج النزعة الطبيعية بالنزعة الانطباعية Impressionisme ، وجدنا أن العنصر الذاتى قد أخذ يتدخل فى تصوير الفنان للطبيعة ، فلم يعد المصور يرسم ما يريد له الناس أن يراه ، بل أصبح يرسم ما يراه

---

(١) Cf. Herbert Read : « The Philosophy of Modern Art », Faber, 1951, p. 28.

(٢) Cf. Herbert Read : « The Meaning of Art », A Pelican Book, 1954, p. 138.

هو (على حد تعبير مانيه) . وإذا كان الطبيعيون قد اقتصروا على جعل الفن « مرآة » للطبيعة ، فقد أراد « الانطباعيون » أن يجعلوا منه « منشورا » Prisme تتكسر على صفحته أشعة الطبيعة ! وهكذا لم يعد التصوير مجرد نقل أو محاكاة للطبيعة ، بل أصبح حيلة يحتال بها الفنان على الطبيعة حتى يتمكن من أن يسجل فى لوحاته ذلك التأثير العام الذى تطبعه فى نفسه . وقد استطاع سيزان Cézanne (١٨٣٩ — ١٩٠٦) فى نهاية القرن التاسع عشر أن يحدد معالم النزعة الانطباعية ، فقدم لنا لوحات فنية رائعة تمثل طبيعة صامتة ومناظر طبيعية تشيع فيها الواقعية والصلابة والحيوية . وقد كان سيزان يدعو إلى استشارة الطبيعة ، وتربية العين عن طريق الاحتكاك المستمر بالطبيعة ، ولكنه كان يقول إن على المصور أن ينتج لنا الصورة التى يراها ، متناسياً كل ماحققه الآخرون من قبله . وبقدر ما كان سيزان يهتم بإظهار بناء الأشياء أو تكوين الموضوعات ، نراه يحرص أيضا على أن يعبر من خلال لوحاته الطبيعية عن شخصيته بأكملها . وهكذا ذهب سيزان إلى أن جوهر فن التصوير إنما ينحصر فى التأليف بين الشكل واللون من أجل تحقيق ضرب من الانسجام الحيوى . ومما يروى عن سيزان أنه قال يوما : « إن كل مانراه مشتت موزع ، سرعان ما يختفى من مجالنا البصرى . حقا إن الطبيعة تظل دائما كما هى ، ولكن لاشىء فيها بدائم ، بل كل مانراه منها مجعول للزوال . وربما كانت مهمة الفن الأولى هى أن يخلع على الطبيعة ضربا من الاستمرار ، على الرغم من كل مافيها من تغيرات ، حتى يشعرنا بأن الطبيعة تتمتع بضرب من الأبدية أو الخلود » . ومن هنا قد امتزجت نزعة سيزان الانطباعية بفلسفة ميتافيزيقية تؤمن بأن وراء المظاهر العديدة للطبيعة إنما تكمن حقيقة واحدة تتمتع بالدوام

والاستمرار ، وأنه ليس على الفنان سوى أن يحاول الكشف عن تلك الحقيقة التى تكمن وراء الظواهر السطحية المتغيرة(١) .

بيد أن النزعة الانطباعية لم تلبث أن تعرضت لنقد عنيف من جانب بعض المصورين المحدثين من أمثال جوجان Gauguin (١٨٤٨ — ١٩٠٣) الذى ذهب إلى أن « الصورة » لاتوجد فى الطبيعة ، وإنما هى توجد بالأحرى فى الخيال . وإن جوجان لينصح الفنان المبتدىء بأن يتخذ له « نموذجا » يدرسه ، ولكنه يدعوه إلى أن يسدل الستار على هذا النموذج حين يشرع فى الرسم ، لأنه إذا رسمه من الذاكرة ، فستجىء لوحته قطعة فنية حية عامرة بالإحساس والقوة والحيوية . ولا شك أن الفنان الحقيقى إنما هو ذلك الرجل المبدع الذى يجىء إنتاجه الفنى معبرا عن شخصيته ، حاملا طابع إحساسه الخاص ، وعقليته المستقلة ، ونفسيته الفردية . وفى هذا يقول جوجان : « إن الله — فيما يقال — قد أخذ قطعة من الطين بين يديه ، وخلق منها كل تلك الموجودات التى نعرفها. والفنان — بدوره — إذا أراد أن يخلق عملا إلهيا حقا ، فلا ينبغى له أن يعمد إلى محاكاة الطبيعة ، بل لابد له من أن يستخدم مافى الطبيعة من عناصر ، لكى يخلق منها عنصرا جديدا . » . ومن هنا فقد حاول جوجان فى كل لوحاته الفنية أن يقدم لنا « تصويرا » أدبيا حافلا بالمعانى الدراماتيكية ، ولكنه لم يغفل أهمية الشكل أو الصورة من جهة أخرى ، فبقى فى فنه عنصر « تزيينى » décorative جعل بعض النقاد يقرر أن لوحاته لاتصلح إلا لتزيين جدران شاسعة(٢) . ومهما

---

(١) Gerstele Mack : « Paul Cézanne. », London, 1935, pp. 390 — 395.

(١) M. Malingue : « Gauguin, le peintre et son oeuvre.. » Presses de la Cité, 1948, pp. 50 — 52.

يكن من شيء ، فقد أسهم جوجان بلا شك فى تمهيد السبيل لظهور « النزعة الرمزية » symbolisme فى الفن ، فلم تلبث النزعات الانطباعية أن أخلت السبيل للنزعات التعبيرية ، على نحو ما تبدت عند ماتيس (١٨٦٩ — ١٩٥٤) وفان جوخ Van Gogh (١٨٥٣ — ١٨٩٠) وجورج رووه Georges Roualt (١٨٧١ — ؟) وغيرهم . ومما يروى عن ماتيس قوله فى تحديد العلاقة بين الفن والطبيعة : « إن ما أسعى جاهدا فى سبيل الحصول عليه إنما هو أولا وقبل كل شيء التعبير Expression ... فالتعبير عندى هو ما يتحكم فى وضع اللوحة بأكلها ... وليس فى استطاعتى أن أنسخ الطبيعة بكل خضوع لأننى أجد نفسى مضطرا إلى أن أفسرها وأخضعها لروح اللوحة » . وهكذا استحال الفن إلى أداة تعبير ، بعد أن كان قاصراً على محاكاة الطبيعة ، فصار الفنانون يتخذون من الفن لغة وجدانية أو عاطفية يحاولون عن طريقها أن يعبروا عما لا سبيل إلى التعبير عنه باللغة العادية[1] .

بيد أن النزعة الطبيعية مع ذلك قد لقيت على يد المثال الفرنسى المشهور أوجست رودان Rodin (١٨٤٠ — ١٩١٧) دفاعاً مجيداً لم تحظ به لدى أشد الفنانين إمعاناً فى الواقعية . فهذا رودان يوجه الحديث إلى شباب المثالين فيقول : « لتكن الطبيعة إلهتكم الوحيدة ، ولتكن ثقتكم فيها مطلقة . ولتعلموا علم اليقين أن الطبيعة ليست قبيحة على الإطلاق ، فحسبكم أن تقصروا كل همكم على الولاء لها . . . إن كل ما فى الوجود جميل فى عينى الفنان ، لأن بصره النفاذ يستشف فى كل موجود وفى كل شيء ما فيه من « شخصية » ،

---

(١) H. Osborne : « Aesthetics and Criticism., » London, Routledge & Kegan Paul, 1955, p. 64.

أعنى تلك الحقيقة الباطنة التى تتبدّى من وراء الصورة ؛ وهذه الحقيقة إنما هى الجمال بعينه . فلتكن دراستكم إذن بروح الإيمان والتدين ، لأنكم عندئذ لن تعجزوا عن الاهتداء إلى الجمال ، مادمتم لاعالة واقفين على الحقيقة . . . »
ثم يستطرد رودان فيقول « كونوا دائماً صادقين : ولكن هذا لايعنى أن تتوخوا الدقة الباردة : أجل ، فإن ثمة دقة وضيعة basse exactitude ، وتلك هى دقة الصورة الفوتوغرافية ، والصب Le moulage . أما الفن الحقيقى فإنه لا يبدأ إلا بالحقيقة الباطنة . فلتكن إذن كل صوركم وكل ألوانكم معبرة عن عواطف ... واعلموا أن كبار الفنانين إنما هم أولئك الذين ينظرون بعيونهم إلى ما رآه الناس جميعا من قبل ، فيعرفون كيف يدركون الجمال فيما لايستلفت أذهان العامة من الناس لأنه فى نظرهم عادى مبتذل ... إن الفنانين العاجزين لهم أولئك الذين يستعيرون دائما نظارات الآخرين ! وبيت القصيد هو أن يهتز الفنان ، ويعشق ، ويأمل ، ويرتجف ، ويحيا ! أو فلنقل إن المهم أن يكون إنسانا ، قبل أن يكون فنانا ! لقد كان بسكال يقول إن البلاغة الحقيقية لتهزأ من البلاغة ، ونحن نقول إن الفن الحقيقى ليهزأ من الفن[1] » .

١٢ — فهل يكون معنى هذا أن الفنان قد قنع — فى كل زمان ومكان — بأن يكون مجرد عبد أمين أو تابع وفى للعالم الطبيعى ؟ أو بعبارة أخرى هل يصح القول بأن الطبيعة هى إلهة الفنان ، على حد تعبير رودان ؟ ألسنا نجد فنوناً بأسرها لا تقوم على محاكاة الطبيعة أو النقل عنها ، كفن الموسيقى أو فن المعمار مثلا ؟ ألم يقل الشاعر الألمانى الكبير جيته Goethe (١٧٤٩ — ١٨٣٢)

---

(١) A. Rodin : « L' Art, » Entretiens réunis par Gsell, 1919 pp. 4 — 10.

« إن الفن هو الفن ، لا لشيء إلا لأنه ليس بالطبيعة » ؟ بل إننا حتى لو اقتصرنا على النظر إلى الفنون التمثيلية التي تقوم على المحاكاة - كالتصوير أو الأدب مثلا — فهل يمكننا أن نقول عنها إنها تستند إلى ضرب من المحاكاة المطلقة ؟ ألا يقوم الفن هنا أيضاً على صنعة خاصة تتمثل في الاستعانة ببعض التأثيرات المفتعلة والوسائل الصناعية والأساليب المصطنعة من أجل استثارة القارىء أو الناظر ، أو من أجل الظفر بتقديره واستحسانه ؟ وإذن أفلا يحق لنا أن نقول مع بيكاسو Picasso (١٨٨١ — ؟) : « إن الطبيعة والفن لهما ظاهرتان مختلفتان تمام الاختلاف[١] »

الواقع أن الطبيعة الغفل Nature brute — كما قال شارل لالو — إنما تتمثل في الصورة التي تعكسها المرآة ، أو للنظر الفوتوغرافي الذي تسجله عدسة المصور ؛ وأما الفن فهو هذا الذي يتجلى في لوحات رافائيل ، أو نقوش رمبرانت ، أو تماثيل رودان ... الخ . وعلى حين أن الصورة الفوتوغرافية ليست في حد ذاتها جميلة أو دميمة ، لأن الصواب أن يقال عنها إنها حسنة الصنع أو رديئته ، نجد أن العمل الفني هو في حد ذاته جميل أو قبيح ، لأنه ليس وليد الحرفة أو المهنة Métier ، بل هو يتوقف على التكنيك أو الصنعة Technique. ومن هنا فإننا نجد أن ما نسميه في الطبيعة «قبحا» قد يصلح لأن يكون موضوعاً جميلا للفن . وإلا ، فهل يقل الشحاذون الذين رسمهم موريلو Murillo جمالا ودقة صنعة ، عن العذارى الحسناوات اللائي صورهن بريشته الساحرة ؟ أو هل تقل المومس الشمطاء التي نحتها رودان جمالا ودقة صنعة عن ڤينوس أو أي تمثال

---

(١) Herbert Read : « Meaning of Art.. » A Pelican Book, 1954, pp. 151 — 156.

آخر رائع من تماثيله ؟ حقا إننا فى الطبيعة لا نسر ولا نعجب إلا بالمخلوقات النموذجية ؛ وأما فى الفن ، فإنه ليس من الضرورى للموضوع الجمالى أن يكون نموذجاً جميلا من نماذج الإنسانية أو الحياة بصفة عامة . وآية ذلك أن أشد ما فى الطبيعة قبحا قد يكتسب فى مجال الفن صبغة استطيقية واضحة . وهذا ما عبر عنه الشاعر بقوله : « إنه ما من ثعبان قبيح أو وحش مسيخ الخلقة ، إلا واستطاع الفن أن يخلق منه صورة جميلة ترتاح لمرآها الأعين » . ومعنى هذا أن القبح الطبيعى قد يصبح عنصراً إيجابيا من عناصر الجمال الفنى ، مما حدا ببعض علماء الجمال إلى القول بأن « وظيفة القبح فى الفن » لهى موضوع استطيقى جدير بالدراسة[1] .

وهذا رودان نفسه ، وهو الذى جعل من الطبيعةمدرسة الفنان الكبرى، يعود فيقرر أن الفنان حين يتولى بفنه علاج ما فى الطبيعة من دمامة ، فإنها سرعان ماتتحول على يديه إلى جمال رائع ، وكأنما هو الساحر الذى ينقلب القبح بلمسة من عصاه السحرية إلى فتنة أخاذة ! ويضرب لنا رودان مثلا بشعر بودلير فيقول : « ليصف لنا بودلير جثة مقرحه قذرة لزجة ينخر فيها الدود ، وليتخيل عشيقته للمبودة فى هذه الحالة المفزعة المروعة ، فلن يكون هناك مايدانى فى روعته ذلك التعارض الذى يصفه لنا بودلير بين هذا الجمال الذى نريده أزليا أبديا ، وذلك الفناء الأليم الذى ينتظره فى خاتمة المطاف » . وهذه أبيات من قصيدة بودلير التى يشير إليها رودان : « ولكن وا أسفاه ! فإنك أنت أيضا سوف تصيرين إلى هذا المصير الوخيم ، حين تصبحين كتلك الجيفة المفنة التى تأذى

---

(١) Charles Lalo : «Notions d' Esthétique. », P.U.F., 1953, pp. 8—9.

لمرآها الأعين ، أنت يانجمة مقلتى ، ويا شمس طبيعتى ، أنت ياملاكى ويامعبودة فؤادى ! أجل ، هكذا ستكونين يا ملكة الحسن ، بعد القداس الأخير ، حينما تلحدين تحت تلك الحشائش والأزهار الوارفة ، لكى تبلى وتفسدى بين العظام المتآكلة ! وعندئذ ياجميلتى ، خبرى بالله تلك الديدان التى سوف تلتهمك أنى ضننت على البلى بجوهر حبك المقدس ، فاستبقيت من غرامى البائد صورته الإلهية الخالدة »[١] . ثم يعلق رودان على هذه القصيدة الرائعة فيقول : « إن الواقع أن الجميل فى الفن إنما هو ما يحمل طابعاً أو شخصية . فالطابع أو الشخصية هو ما يكون « حقيقة » للنظر الطبيعى ، جميلا كان أم قبيحاً ؛ أو ربما كان فى استطاعتنا أن نقول إننا هنا بإزاء « حقيقة مزدوجة » : لأن ثمة حقيقة باطنة تفصح عنها الحقيقة الخارجية ، أو لأن من شأن الروح والعاطفة والفكر أن تتجلى من خلال قسمات الوجه وحركات الإنسان وأفعال للوجود البشرى وألوان السماء وخطوط الأفق ... وكل ما فى الطبيعة إنما يحمل طابعاً أو شخصية فى نظر الفنان الكبير ، لأن نظرته الفاحصة النفاذة تخترق الأشياء فتنفذ إلى معانيها الكامنة وتستجلى ماخفى من مدلولاتها . وكثيراً ما يكون طابع الشىء الدميم أظهر وأقوى من طابع الشىء الجميل ، لأن الحقيقة الباطنة قد تتجلى فى سهولة ويسر على أسارير وجه مريض ، أو قسمات سحنة خبيثة ، أو فى كل ما هو مشوه أو ذابل أو عليل ؛ بينما هى قد لا تتجلى بمثل هذه السهولة فى القسمات المنظمة والأسارير السوية . . . ولما كانت قوة « الطابع » هى الأصل فى جمال الفن ، فإننا نلاحظ فى كثير من الأحيان أنه كلما زاد قبح للوجود فى الطبيعة ، زاد جماله فى الفن . وإذن فليس من قبيح فى الفن

(١) Ch. Baudelaire : « Les Fleurs du Mal., » XXIX, Une Charogne, p. 51.

سوى ما خلا من الطابع أو الشخصية ، أعنى ماتجرد من كل حقيقة ، خارجية كانت أم داخلية ... أما بالنسبة إلى أى فنان خليق بهذا الاسم ، فإن كل ما فى الطبيعة جميل ، لأن عينيه حين تتقبلان بشجاعة كل حقيقة خارجية ، فإنهما عندئذ لا تجدان أدنى صعوبة فى أن تستشفا من خلالها ، ما يكمن وراءها من حقيقة باطنة ، وكأنهما تقرآن فى كتاب مفتوح[1] » .

... من هذا يتبين لنا أن كنت كان على حق حينما قال عبارته المشهورة : « إن الجمال الطبيعى لهو شىء جميل ؛ وأما الجمال الفنى فإنه تصوير جميل لشىء[2] » . ولكن شارل لالو يضيف إلى هذه العبارة قوله : « بشرط أن نفهم أن هذا الشىء قد يكون جميلا أو قبيحاً فى اطبيعة دون أدنى اكتراث » والواقع أن الوجه الجميل أو المنظر الجميل إذا نقل على القماش بأمانة ، دون أن يزاد عليه شىء ؛ أعنى دون أن يضيف إليه الفنان شيئا يكون منتزعا من صميم حياته ، فإنه عندئذ لن يكون جميلا فى فن التصوير . ولو كان الفن مجرد محاكاة أمينة للطبيعة ، لكان (على حد تعبير لالو) « بطانة تافهة » لا طائل تحتها لهذا العالم الطبيعى . ولكن الطبيعة فى الحقيقة لا تبالى بالجميل ولا تكترث بالجمال ، لأنها فى ذاتها عديمة الصبغة الجمالية « anesthétique » ، كما هى عديمة الصبغة المنطقية « alogique » ، وعديمة الصبغة الأخلاقية « amorale » . فليس فى استطاعتنا أن ننسب إلى الطبيعة « جمالا فنيا » يكون هو الأصل فى كل إنتاج استطيقى ، وإنما لابد لنا من أن نعترف بأن « الفن » هو الذى

---

(٢) A. Rodin : « L' Art. » Entretiens réunis par Gsell, 1919, pp. : — 49.

(٣) E. Kant : « Critique du Jugement., » Traduit par Gibelin. 1951., p. 131

يسمح لنا بأن نحكم على « الطبيعة » . وإذا كان بعض علماء الجمال قد ذهبوا إلى القول بأنه لا تفسير لجمال الفن إلا بالرجوع إلى الفن نفسه ، فذلك لأنهم قد لاحظوا أن « قيم الجمال هي أولا وبالذات قيم صناعية techniques وليست قيما طبيعية » . وتبعا لذلك فإن مدرسة الفنان الكبرى ليست هي الطبيعة ، وإنما هي بالأحرى « الصنعة » أو « التكنيك »[١] .

١٣ — فإذا ما نظرنا الآن إلى موقف علماء الجمال والفنانين المعاصرين من مشكلة العلاقة بين الفن والطبيعة ، ألفينا أن الاتجاه السائد بينهم يميل إلى رفض نظرية « التقليد » أو « المحاكاة imitation » ، بدعوى أن المهم في الفن هو تلك الرغبة العارمة في خلق عالم متسق من الصور الحيوية (على حد تعبير هربرت ريد) ، لا مجرد الاقتصار على تسجيل المظاهر الحية أو التعبير عن الحقائق الموضوعية . ولعل هذا هو ما عناه پكاسو حينما كتب يقول : « إننا لنعرف جميعا أن الفن ليس هو الحقيقة ، وإنما هو كذبة تجعلنا ندرك الحقيقة ، أو على الأقل تلك الحقيقة التي كتب لنا أن نفهمها[٢] » . بيد أن پكاسو يعود فيقول « إنه ليس ثمة فن مجرد ؛ فإنك لابد بالضرورة من أن تجعل هذا الشيء أو ذاك نقطة انطلاق لك . ولكنك تستطيع من بعد أن تعود فتمحو كل آثار الواقع . وإذن فإنه ليس هناك أدنى خطر على الاطلاق ، لأن فكرة الموضوع لابد عندئذ من أن تكون قد خلفت أثراً لاسبيل إلى محوه . وهذه الفكرة بلا شك هي التي حركت الفنان منذ البداية ، وهي التي

---

(١) Ch. Lalo : « Introduction a L' Esthétique., » Colin, 1912. p. 79 — 89.

(٢) H. Read : « The Philosophy of Modern Art., » Faber, 1951., p. 42.

ولدت لديه أفكاراً خاصة ، وهى التى أثارت عواطفه وانفعالاته . ولابد فى النهاية من أن يجىء العمل الفنى فيحتبس تلك الأفكار والانفعالات وكأنما هى مجرد أسرى له ، أما المصور المعاصر جورج براك George Braque (١٨٨٢ — ؟) فإنه يقول « إن مهمة الفنان لاتنحصر فى محاكاة ماير يد إبداعه . والواقع أن الفنان لايقلد الظواهر ، وإنما « الظاهرة » هى النتيجة التى يتوصل إليها . فلكى يكون التصوير محاكاة أو تقليداً ، ينبغى له عندئذ أن يتناسى الظواهر » . ويأبى فرنان ليجيه F. Léger (١٨٨١ — ١٩٥٥) إلا أن يطلق على نزعته الفنية فى التصوير اسم « الواقعية الجديدة » ، وإن كان يعترف فى الوقت نفسه بأن « المسألة لم تكن يوما فى الفن التشكيلى ، أو الشعر ، أو الموسيقى ، مسألة تمثيل شىء ما ، وإنما المهم هو خلق شىء جميل ، مؤثر ، أو دراماتيكى ؛ وهذا أمر مختلف كل الاختلاف » . أما المصور الهولندى المعاصر موندريان Piet Mondrian فإنه يحاول التوفيق بين النزعة الطبيعية والنزعة التجريدية فى الفن فيقرر أن « الفن المجرد يتعارض مع التصوير الطبيعى للأشياء ، ولكنه لا يتعارض مع الطبيعة نفسها كما وقع فى ظن الكثيرين » . وهكذا نرى أن معظم الفنانين المعاصرين يميلون إلى رفض النظرية التقليدية فى الفن ، وهى تلك النظرية التى تقول بمحاكاة الطبيعة ، وتمثيل الواقع ، وكأن الفن هو مجرد فرع من فروع الفلسفة الطبيعية[1] .

أما الناقد الفنى الممتاز الذى سدد الضربة القاضية إلى النزعة الطبيعية فى الفن فهو بلا مراء أندريه مالرو (المولود سنة ١٩٠١) صاحب كتاب « محاولات

---

(١) H. Osborne : « Aesthetics and Criticism., » Routledge & K. Paul, 1955, p. 61.

فى سيكولوجية الفن » (وهو أروع كتاب ظهر حتى اليوم فى تحليل الفن وبيان دلالته الإنسانية). وإذا كنا سنتوقف طويلا عند نظرية مالرو فى الفن ، فما ذلك لأن هذه النظرية قد غالت فى الحملة على استطيقا المحاكاة لدرجة أنها استبعدت من الفن كل نزعة تعبيرية موضوعية فحسب ، بل لأنها أيضا قد حاولت أن تؤكد النزعة الإنسانية فى الفن ، فذهبت إلى القول بأن الفن هو إبداع لقيم إنسانية يخلق الفنان بمقتضاها عالماً غريباً عن الواقع ، دون أن يكترث فى شىء بالحقيقة الموضوعية أو الوجود الخارجى . وإذا كنا سنرى مالرو يدير ظهره للفن الكلاسيكى ، أو يحاول على الأقل أن يقلل من تلك الأهمية الكبرى التى ننسبها فى العادة إليه ، فما ذلك إلا لأنه قد وجد فيه فنا تقليديا يقوم على المحاكاة . « والحق أن الغرب وحده (فيما يقول مالرو) هو الذى ظن أن « التشابه » ressemblance عامل جوهرى فى الفن ، وأما فى إفريقية وجزائر المحيط الهادى ، فقد بقى « التقليد » مجهولا ، فضلا عن أننا نلاحظ أن المحاكاة لم تتخذ صورتها المعروفة عندنا فى كل من مصر وبلاد ما بين النهرين وبيزنطة وبلدان الشرق الأقصى [1] ... إلخ » .

حقاً إن الناس قد دأبوا على القول بأن الفنان هو ذلك المخلوق الذى يعرف كيف ينظر إلى الطبيعة ، ولكن الحقيقة أن بصر الفنان موجه نحو العالم الفنى أكثر مما هو مركز فى العالم الطبيعى . فالفنان لا يرى من الطبيعة إلا ماله علاقة بالآثار الفنية ، فى حين أن عيان الرجل العادى الذى لا يحفل بالفن إطلاقا

---

(١) André Malraux : « Création Artistique. » Skira, Suisse, 1948, p. 124.

يرتبط بما يعمله أو ما يريد أن يعمله فى الطبيعة . وعلى حين أن الأشياء — فى نظر مثل هذا الشخص — إنما هى ما هى، نجد أن الأشياء فى نظر الفنان إنما هى أولا وبالذات ما يمكن أن تستحيل إليه فى مجال خاص لا يقع تحت طائلة الفناء ؛ ومن هنا فإن « الأشياء » لا بد أن تفقـد على يد الفنان خاصية من خصائصها الرئيسية ، كما يظهر بوضوح فى فن «التصوير» حيث ينعدم « العمق» الحقيق ، أو فى فن « النحت » حيث تختفى « الحركة » الحقيقية . ومهما ادعى الفنان أنه يصور الوقائع أو يعبر عن الحقيقة ، فإن فنه لا بد من أن يجىء منطويا على شىء من التبديل أو التحوير أو الاختزال réduction ، وكأنما هو يريد أن يختصر الواقع أو أن يجتزىء بجانب محدود من جوانبه ، فنرى المصور (مثلا) يدخل شيئاً من التعديل على الصورة حينما يحيلها إلى بعدين فقط (الا وهما البعدان الممكنان فى لوحة) ، ونرى المثال يفرض على الموضوع ضربا من التحوير حين يحول كل حركة مضمرة أو صريحة فيه إلى ضرب من السكون أو الثبات . والفن إنما يبدأ — فيما يقول مالرو — حينما يقوم الفنان بهـذه العملية التحويرية : عملية الاختزال أو الاختصار أو التضمين . وقد يكون من السهل أن نتصور طبيعة مرسومة أو منحوتة تجىء مشابهة تماما لنموذجها الأصلى ، ولـكن ليس من السهل أن نتصور مثل هذه الطبيعة بوصفها « عملا فنيا » بمعنى الـكلمة . والواقع أنه لـكى يكون ثمة « فن » ، فإنه لا بد من أن تـكون العلاقة القائمة بين الموضوعات الممثلة أو المصورة من جهة ، وبين الإنسان نفسه من جهة أخرى ، علاقة مغايرة تماما فى صميم طبيعتها لما يفرضه علينا العالم . وهذا هو السبب فى أن ألوان النحت قلما تقلد ألوان الحقيقة ، بل هذا هو السبب فى أننا جميعاً نشعر بأن الصور المصنوعة من الشمع (وهى تلك

الصور التي تطابق الواقع مطابقة تامة) لا تـكاد تمت إلى الفن بنسب حقيقي [١] .

وربما كان منشأ الوهم القائل بوجود علاقة مباشرة بين الفنان ونموذجه هو انصراف التفـكير عادة إلى فنون التصوير أو التعبير أو التمثيل . فنحن نلاحظ في التصوير والنحت والأدب أن ثمة تعبيراً غريزيا أو شبه غريزي عن الوجدان أو الإحساس أو الشعور . ولما كنا نتكلم قبل أن نـكتب ، ونـكتب قبل أن نؤلف أقاصيص أو روايات ؛ ولما كان للفروض في التصوير أن يمثل للموضوع المراد رسمه ، فقد وقع في ظن البعض أن الفن إن هو إلا نقل وتقليد ، أو تمثيل وتصوير . وآية ذلك – فيما يرى أصحاب هذا الزعم — أن الأطفال يرسمون، وهم يرسمون لأنهم يريدون أن يعبروا عما يشاهدون . ولـكننا نشعر مع ذلك حين ننتقل من قاعـة حافلة برسومات الأطفال إلى أى متحف أو معرض فني ، أننا قد انتقلنا من حالة نفـسية يستسلم فيها المرء للعالم ، إلى حالة نفـسية أخرى يحاول فيها المرء أن يتملك زمام العالم . وهكذا نشعر بأن بلوغ من الرشد إنما يعني القـدرة على الامتلاك والرغبة في السيطرة — حقاً إن لرسوم الأطفال سحراً لا شك فيه ، خصوصاً وأننا قد نجد بين الرسوم الممتازة لبعض الأطفال أعمالا أصيلة يفقد العالم فيها كل ماله من ثقل (كما هو الحال في كل فن) ؛ ولـكن هذا لا يمنعنا من أن نقرر أن الفارق بين الطفل والفنان

---

(١) A. Malraux : « Essais de Psychologie de L' Art : La Création Artistique., » Skira, Suisse, 1948, p. 110.

وانظر أيضا زكريا إبراهيم « مشكلة الانسان » ، القاهرة، مكتبة مصر ، ١٩٥٩ م ص ١٨٥ — ١٨٦ .

هو كالفارق بين كيم Kim — قاهر المدن فى الأحلام — وتيمورلنك فاتح الممالك وكاسح الإمبراطوريات ! وكما أن مملكة الحلم لا بد من أن تتبدد عند اليقظة ، فكذلك لا بد من أن تتضاءل رسوم الأطفال حين تقارن بأعمال البالغين من الفنانين . أجل ، إن رسم الطفل قد يبقى ، ولكن الفعل الابداعى هو الذى يتبدد ؛ وحتى إذا كان رسم الطفل بارعا من الناحية الفنية ، فإن هذا لا يسمح لنا بأن نعده فنانا : « لأنه ليس الطفل هو الذى يملك موهبته ، وإنما موهبته هى التى تملكه » . هذا إلى أن الطفل لا يعرف كيف يستند إلى عمل فنى سابق ، يحاول أن يتجاوزه ويعلو عليه ، كما هو الحال بالنسبة إلى الفنان ، وإنما للشاهد فى فنون الأطفال عموما أنها أحلام ، فى حين أن فنون البالغين هى تملك لأحلام !

والواقع أن ثمة هوة غير معبورة بين رسوم الفنان طفلا، ورسومه هو نفسه بالغاً . وآية ذلك أن اللوحات التى رسمها بعض كبار الفنانين فى طفولتهم لا تكاد تمت بأدنى صلة إلى طرازهم الفنى الذى تعبر عنه لوحات شبابهم ونضجهم . ولكننا لا نوافق للصور الأمريكى المعاصر موريس جروسر على القول بأن فن الأطفال إنما يقوم على الاحساس ، فى حين أن فن البالغين إنما يقوم على الرؤية . وربما كان الخطأ فى هذه التفرقة ، براجع إلى أن صاحبها يقرر منذ البداية أن للصور يرسم بعينيه ، لا بيديه ، ومن ثم فإنه يميل إلى القول بأن ليس ثمة تصوير بمعنى الكلمة لدى الطفل . ولكن الحقيقة أنه إذا كانت رسوم الأطفال بعيدة كل البعد عن رسوم البالغين ، فما ذلك لأنها رسوم خيالية تقوم على استجابات الطفل الشخصية للعالم الواقعى ، على حين أن رسوم الشخص البالغ إنما تسجل العالم الواقعى على نحو كما ما يراه (يزعم

جروسر)[١] ، وإنما السبب في ذلك هو أنها لا تنطوى على أى جهد إرادى يحاول فيه الطفل أن يقاوم العالم الواقعى ، لكى يتملك ناصيته ويصبح مالكا لزمام موهبته . ولعل هذا هو ما عناه مالرو حينما كتب يقول : « إن الطفل عند ما يلتق بمقاومة العالم الواقعى ، فإن تعبيره سرعان ما يتلاشى مع الشعور بعدم المسئولية . ولما كان سحر الصور التي يرسمها الأطفال إنما يرجع إلى أنها غريبة كل الغرابة عن الإرادة فإن مجرد تدخل الإرادة لا بد من أن يفضى إلى القضاء على تلك الصور . وقد يكون في استطاعة الطفل أن ينتظر أى شيء من فنه اللهم إلا الوعى والسيطرة الإرادية . وحينما ننتقل من صور الطفولة إلى فن التصوير (بمعناه الحقيق)، فكأننا ننتقل من تشبيهات الأطفال ومجازاتهم إلى شعر بودلير . ومعنى هذا أنه ليس ثمة استمرار بين عالم الطفل وعالم الفن ، وإنما هناك تحول مطلق[٢] » . ويضرب مالرو مثلا لذلك فيقول إنه ليس بين رسوم الجريكو El Greco (١٥٤٨ — ١٦٢٥) طفلا ، وبين لوحاته الفنية الشهيرة مجرد فارق في الدرجة أو مستوى التحقق accomplissement ، وإنما هناك فارق جوهرى يرجع إلى عامل جديد ألا وهو تعلقه بالمصورين الفينيسين . وهكذا قد يكون في استطاعتنا أن نقول إن فن الطفولة لا بد من أن يزول بزوال عهد الطفولة .

١٤ — أما إذا نظرنا إلى نقطة البداية في حياة كل فنان ، لن فإننا نجد فنانا

---

(١) Maurice Grosser : « The Painter 'd Eye, » A Mentor Book, 1958, p. 144

(٢) André Malraux : « La Création Artistique, » Skira, 1948, p. 124.

واحداً قد بدأ حياته الفنية بالنقل عن الطبيعة مباشرة ، كما وقع فى ظن الكثيرين، بل إننا سنجد فى حياة كل فنان لوحات فنية حاول أن يقلدها أو أساتذة فنانين أراد أن يحذو حذوهم . فالأصل فى عيان الفنان ، على حد تعبير مالرو ، إنما هو عالم الفن ، لا عالم الطبيعة . حقا إن الأساطير لتحدثنا عن المصور الفلورنسى تشيابويه Cimabué (١٢٤٠ — ١٣٠٢) الذى يقال إنه كان معجبا بجيوتو Giotto (١٢٦٦ — ١٣٢٦) الراعى وهو يرسم مجموعة من الخراف ، ولكن الرواية الحقيقية لهذه القصة لتدلنا على أنه ليست الخراف هى التى ولدت حب التصوير فى نفس جيوتو ، وإنما الذى ولد فى نفسه هذا الحب هو إعجابه بلوحات تشيابويه . وليس فى ذكريات الفنانين ما يشهد بأن الرغبة فى الإبداع قد نشأت لدى الواحد منهم على أعقاب تأثره بمنظر طبيعى أو حادث درامى يكون هو الذى حرك فى نفسه الرغبة فى التعبير عما شاهد أو أحس . وإنما الذى يثير الموهبة الفنية لدى المصور أو الشاعر أو الروائى هو احتكاكه فى فترة المراهقة بأعمال فنية توقظه من سباته وتدفعه إلى أن يهتف قائلا : « وأنا أيضاً سوف أكون فنانا ! » . فليس فى حياة أى مصور انتقال من رسوم الطفولة إلى لوحات الشباب (بنضجها واكتمالها) ، وإنما هناك انتقال من مرحلة الصراع ضد الصور الفنية التى أضفاها الآخرون على الحياة إلى مرحلة اكتشاف صور أخرى جديدة يضفيها الفنان بدوره على العالم والطبيعة والواقع بأسره . ولكن المهم أن الفنانين لا يبدأون حياتهم الفنية بالاعتماد على الطبيعة أو الركون إلى الواقع ، وإنما هم يبدأونها بالاستناد إلى أعمال غيرهم من الفنانين والانغماس فى عوالم غيرهم من المصورين . ولهذا يقرر مالرو أننا لسنا نعرف فناناً عظيما واحداً لم تكن له أدنى دراية على الإطلاق بأى عمل فنى سابق ، أو لم تتح له الفرصة لأن يوجد إلا بإزاء أشكال حية وصور طبيعية . ألسنا نلاحظ أن

جويا Goya (١٧٤٦ — ١٨٢٨) قد تأثر يايو Bayeu وأن الانطباعيين Impressionnistes قد تأثروا بالنزعة التقليدية فى التصوير ، كما تأثروا على وجه الخصوص بمانيه Manet (١٨٣٢ — ١٨٨٣) ، وأن ميكائيل انجلو قد وقع تحت تأثير دوناتلو Donatello (١٣٨٦ — ١٤٦٦) ، وأن الجريكو el Greco قد مر بمرحلة تلمذة كان يحاكى فيها تنتوريه le Tintoret (١٥١٢ — ١٥٩٤) ... إلخ ؟ إذن فلا يقمن فى ظننا أن رمبرانت أو بييرودلا فرنشسكا Piero della Francesca (١٤١٦ — ١٤٩٢) أو ميكائيل أنجلو أو غيرهم من الفنانين كانوا فى بداية حياتهم رجالا متأملين قد استهوتهم (أكثر من غيرهم) مناظر الطبيعة وأشكال الأشياء ، بل لنتذكر دائما أن كل هؤلاء لم يكونوا فى بداية حياتهم سوى هواة مراهقين سحرتهم بعض اللوحات الجميلة ، فحملوها خلف مآقيهم ، وراحوا يقلدونها ، غير آبهين بالعالم الخارجى ، أو غير ملتفتين إلى أشكال الطبيعة [1] !

والواقع أن حياة كل فنان — كما قال مالرو — إنما تبدأ بالنقل عن لوحات كبار المصورين أو محاكاة أسلوب غيره من كبار الفنانين le pastiche. ولا شك أن هذا النقل هو فى صميمه ضرب من المشاركة ؛ ولكنها ليست مشاركة فى الحياة ، بل مشاركة فى الفن . ولا يصبح المرء فنانا أمام أجمل امرأة فى العالم ، بل أمام أجمل لوحات فنية . ولكن هذا لا يعنى أن ليس ثمة «انفعال» يصاحب مثل هذه المشاركة الفنية ، فإن انخراط الفنان فى عالم الفن لابد من أن يقترن بعاطفة حادة تريد لنفسها الخلود كأية عاطفة بشرية أخرى . وحسبنا أن

(١) André Malraux : « La Création Artistique, » Skira, 1948, pp. 138.

نطلب إلى أى مصور أن يسترجع ذكرى لوحاته الأولى ، أو إلى أى شاعر أن يستعيد تذكار قصائده الأولى ، لكى نتحقق من أن كل حياة فنية إنما تبدأ ، لا بمشاركة فى العالم ، بل بمشاركة فى عالم الفن . فالفنان لا ينشد بادىء ذى بدء امتلاك الأشياء ، أو التهرب من الذات ، أو هو قلما ينشد التعبير ، بل كل ما يعنيه أن يحاول امتلاك الفنانين والامتزاج بهم . ومعنى هذا أن النقل عن لوحات كبار الفنانين إنما هو ضرب من الإخاء أو الصداقة fraternité التى تتحقق بين الفنان المبتدىء وأستاذه (أو أساتذته) من كبار الفنانين ... وحينما نقول عن أحد الفنانين المبتدئين إنه فنان سباق قد نضج قبل الأوان précoce ، فإن كل ما نعنيه بذلك هو أنه قد مارس النقل عن أكابر رجال الفن فى مرحلة مبكرة من مراحل تطوره الفنى . ولو أننا نظرنا إلى لوحة رووه Rouault (١٨٧١ — ؟) المسماة باسم « الطفل يسوع بين العلماء » ، لوجدنا أنه لم يكن يعنى فى هذه اللوحة بتمثيل الحياة ، وإنما كل ما كان يرمى إليه هو أن يخاطبنا بلغة أستاذه جوستاف مورو Moreau : فإن حب التصوير عنده إنما كان يعنى حب مورو ، والعمل على امتلاك ذلك العالم التشكيلى الخاص الذى كان يأسر لبه ، بتحقيقه أو إنتاجه فى صميم العالم الفنى . وهكذا كان الحال بالنسبة إلى الجريكو فى بداية حياته الفنية ، فقد كان يحاول أن يتملك عالم الفينيسيين بالعمل على محاكاته ، كما سيحاول سيزان Cézanne من بعد فى عهد المراهقة أن يتملك عالم أستاذه كوربيه Courbet بالنقل عنه ... الخ . وإذن فإن كل فنان إنما يحاول بادىء ذى بدء عن طريق الباتيش pastiche (أو محاكاة كبار الفنانين) أن يستجمع زمام ذاته وأن يتملك ناصية فنه ، لكى لا يلبث من بعد أن ينتقل من عالم صور إلى عالم صور آخر ، كما ينتقل الأديب من عالم ألفاظ إلى عالم ألفاظ آخر ، أو كما ينتقل الموسيقار من الموسيقى إلى الموسيقى ! وتبعاً لذلك فإن كل إبداع فنى إنما هو فى الأصل صراع تقوم به صورة ضمنية ضد صورة أخرى مقابلة .

وسواء بدأ الفنان حياة التصوير أو الكتابة أو التلحين مبكرا أم متأخرا ، وسواء أكان لأعماله الفنية الأولى قيمة عظيمة أم ضئيلة الشأن ، فإن من المؤكد أنه لابد من أن يكون وراء إنتاجه الفنى مرسم كان يتردد عليه ، أو كاتدرائية كان يختلف إليها ، أو متحف كان يتجول فى رحابه ، أو مكتبة كان يتصفح مابها من مجلدات ، أو تراث موسيقى كان مولعاً بالاستماع إليه .. إلخ . ولما كان التصوير يمثل دائما أبعاداً ثلاثة فى حين أنه لايملك فى الحقيقة سوى بعدين ، فإن اى منظر مرسوم هو أقرب إلى أى منظر آخر مرسوم منه إلى المنظر الحقيقى الذى كان منه بمثابة النموذج الأصلى . فليس أمام المصور الشاب أن يختار بين أستاذه وعيانه الخاص ، وإنما كل مايستطيع أن يفعله هو أن يختار بين أستاذه وغيره من الأساتذة ، أو بين لوحات ولوحات أخرى ! ولو لم يكن عيانه الأصلى هو عيان هذا الفنان أو ذاك ، لكان عليه أن يخترع فن التصوير من جديد ! ولكننا نلاحظ أن ثمة موضوعات بعينها قد استطاعت خلال الأجيال الطويلة المتعاقبة أن تستأثر بانتباه معظم المصورين ، فلم يكن الفنان المبتدىء ليحرص على تصوير شىء قدر حرصه على تصوير العذراء ، والشاب المراهق ، وبعض المناظر الخرافية أو الميثولوجية ، وبعض الأعياد أو الحفلات الدينية ، وما إلى ذلك من الموضوعات الفنية الممتازة التى درج كبار المصورين على تمثيلها . ولكن المهم (على حد تعبير مالرو) أن الفنان « لايرى تمثيل الموضوعات ، بل هو يرى فقط تلك الموضوعات التى ينتزعها تمثيلها من صميم الواقع[1] » .

والحق أنه إذا كان العامة من الناس لايرون من اللوحات الفنية إلا ماتمثله ،

(١) André Malraux : « La Création Artistique, » Skira, 1948, p. 142.

فإن الفنان لا يأخذ التصوير مطلقا على أنه ضرب من التمثيل . وآية ذلك أن الفنان لا يرى فى لوحة « الثور المذبوح » لرمبرانت Rembrandt أو لوحة « عبادة المجوس » لبيرودلافرنشسكا Piero della Francesca ، أو لوحة « بيت فنسان لفان جوخ Van Gogh مجرد مناظر جديرة بالإعجاب ، وإنما هو يرى فيها عوالم أصيلة ماثلة أمامه عن طريق تلك الصور التى هى منها بمثابة أداة تعبير . وإذن فإن ما يروقنا فى لوحة « الثور المذبوح » ، ليس هو شكل الثور أو عظمة جثته ، وإنما هو تلك « الحضرة الفنية » التى تجعل من اللوحة بأسرها سيمفونية تشكيلية مؤثرة أراد الفنان أن يسجلها على صورة ثور مذبوح يقطر دماً ! ومعنى هذا أن ما يجتذبنا إلى العمل الفنى ليس هو كونه يصور الواقع أو يعبر عن الحقيقة ، وإنما كونه ينقلنا إلى عالم آخر ينتزعنا من الواقع ، ولو أنه قد يكون أحياناً أكثر واقعية من الواقع نفسه ! وكما أن هذه المجموعة المتسقة من الأنغام قد تجعلنا نفهم فجأة أن ثمة عالماً موسيقيا ، أو كما أن تلك المنظومة المتناغمة من الأبيات قد تجعلنا نكتشف أن ثمة عالماً من الشعر ، فكذلك نجد أن هذا المزيج العجيب من الخطوط والألوان قد يستثير تلك العين الفاحصة التى تدقق النظر إلى اللوحة فتلمح فى أقصاها باباً خفياً يقتاد إلى عالم آخر ! ولكنه ليس بالضرورة عالماً فائقاً للطبيعة ، أو عالماً رائعاً يعلو على الحقيقة ، وإنما هو عالم آخر لا سبيل إلى رده أو إرجاعه إلى عالم الواقع . وسنرى فيما بعد أن عالم الفنان ليس من خلق الحلم أو من وحى الآلهة ، وإنما هو عالم إنسانى قد انبثق من أحضان ذلك المخلوق الخالق الذى يريد إعادة خلق الكون من جديد[1] !

---

(٢) زكريا إبراهيم : « مشكلة الانسان » ، مجموعة مشكلات فلسفية (رقم ٢) ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩ ص ١٨٦ .

١٥ — حقا إن الكثيرين ليتوهمون أنه لايمكن أن يكون ثمة فن إن لم يكن هناك وفاء من قبل الفنان للعالم ، مادامت جذور الفن متأصلة فى أعماق الطبيعة (على حد تعبير بعضهم[1]) ، ولكن الحقيقة كما علمنا مالرو هى أن الفن إنما يتولد عن سحر ذلك « المجهول » الذى لاسبيل إلى إدراكه أو الاستحواذ عليه . وإذا كان الفنان الأصيل قلما يقنع بنقل مناظر طبيعية أو تصوير طبيعة صامتة ، فما ذلك إلا لأنه يشعر بأن عليه أن يمتلك الواقع ، لا أن يقتصر على تقبله . وهل كان التمثال فى نظر الفنان مجرد نسخة (مطابقة للأصل) لإنسان ساكن قد عدم كل حركة ؟ أو هل كانت اللوحة فى نظر الفنان مجرد مرآة تنعكس عليها الطبيعة بأمانة ووفاء ، وكأنما هى مجرد موضوع طبيعى ؟ ألسنا نلاحظ أن الفن لم يبحث فى الأصل عن الطبيعة الصامتة ، وإنما هو قد اتجه بادىء ذى بدء نحو التماس الخطوط الهندسية والبحث عن الآلهة ؟ أما تلك الصور التى ظل البشر يطوفون حولها منذ آلاف السنين ، ألسنا نلاحظ أنها أولا وقبل كل شىء صور إنسانية لاسبيل إلى تمثيلها أو العمل على استيعابها ؟ فهذا الوجه البشرى — مثلا — ألسنا نلاحظ أنه ينطوى على سر دفين طالما استهوى المصورين فى كل زمان ومكان ، فإذا بهم يحاولون أن يضيقوا الخناق على دائرة تعبيراته الممكنة ، وكأنما هم قد شعروا بأن فى سره إنما يكمن سر الحياة بكل ماتحمل من ممكنات وما تنطوى عليه من مكنونات؟ الواقع أنه هيهات للمعرفة البشرية أن تزيح النقاب عن الحياة ، كائنة ما كانت هذه الحياة ؛ فليس فى وسع أى تمثيل أو تصوير أن يتطابق مع أية صورة حية فى دوائر الإمكان ، والزمان ، والمكان . ومع ذلك فإن من طبيعة الفن أن يحاول امتلاك المكان والزمان والممكن ، ومن ثم فإنه يعمد إلى انتزاعها

---

[1] Cf. M. Nédoncelle : « Introduction à l' Esthétique. » P. U. F., 1953 , p. 22.

من دائرة العالم الذى يعانيه الإنسان ويخضع له ، لـكى يدرجها فى دائرة العالم الذى يتحكم فيه الإنسان ويسيطر عليه . وتبعاً لذلك فإن كل فن إنما هو فى صميه صراع ضـــد القدر le destin ، وضد الشعور بما يحمله الـكون من « عدم اكتراث » بالإنسان أو من تهديد له ، أعنى أنه صراع ضد الأرض من جهة، وضد الموت من جهة أخرى .

وحسبنا أن نرجع إلى الروايات والقصص لـكى نتحقق من صحة ما نقول : فإن الأحداث التى يرويها لنا تولستوى فى روايته أنا كارنين Anna Karenine لن تـكون بالنسبة إلى هذه البطلة — حية — سوى أحداث معاشة قد عاتها تلك المرأة ؛ وأما بالنسبة إلى أية قارئة عادية على الرغم من كل أحلام اليقظة التى قد تدفع بها إلى أن تتصور نفسها محل بطلة الرواية — فإن تلك الأحداث ليست سوى وقائع محكومة تسيطر عليها وتتحكم فيها . ومعنى هذا أن الفارق بين الحياة وتصورها الفنى هو أن فى التصوير الفنى استبعاداً للقدر وقضاء على للصير . والحق أن الشخص الذى يشهد على المسرح حياة أنا أو أجاممنون Agamemnon لايعانى مصير أنا أو أجاممنون ، وإنما هو يشعر أنه بإزاء « موضوع » فنى قد تدخلت فيه اليد الانسانية . وإذن فإن فى كل أثر فنى تطاولا للموجود البشرى على الواقع ، مادام من الضرورى للفنان أن يقحم نفسه فى صميم تلك القوى التى كان يجتزىء بالخضوع لها . ولعل هذا هو ماعناه مالرو حينما قال : « إن فى الفن انتقالا من عالم القضاء والقدر إلى عالم الشعور والوعى » .

وحتى لو نظرنا إلى الفن الـكلاسيكى ، فإننا سنجد أن مافيه من « نظام » ordre إنما هو نفسه الدليل القاطع على أنه لم يكن مستعبداً تماماً للـكون أو القضاء والقدر . والواقع أنه مادام كل فن لابد من ينطوى على ضرب من

« التنظيم » ، فقد يكون فى وسعنا أن نقول إن فى الفن انتصاراً على القدر ، مادام من شأن العمل الفنى أن يحيل أمر الأشياء إلى الانسان ، فيفقد العالم بذلك ماله من استقلال ذاتى . وسواء نظرنا إلى لوحات رمبرانت أم أشعار شكسبير ، فإنه لابد من أن يستولى علينا الشعور بأن الأشياء قد أصبحت تحت إمرة عالم بشرى خاص ، وكأنما هى قد اندرجت فى كون إنسان ما ، سواء أكان هـذا الانسان هو رمبرانت أم شكسبير . وهـكذا لابد من أن يكون وراء كل تحفة فنية قدر مهزوم ، يطوف ويحوم ، ولـكنه مغلوب على أمره محكوم !.

حقاً إن الفن ليشبه الحب من بعض الوجوه ، فإن لـكل منهما ضعفاء عاجزين وأدعياء خداعين (وإن كانوا أقل عدداً بالنسبة إلى الفن) ، فضلا عن أننا قد نخلط بين طبيعة الواحد منهما وبين ماقد يجلبه لنا من لذة أو متعة ؛ ولـكن الفن هو أيضاً كالحب من حيث أن كلا منهما ليس لذة plaisir بل هوى passion ؛ كما أن كلا منهما ينطوى بالضرورة على تضحية بشتى قيم العالم فى سبيل قيمة واحدة حاسمة تظل تلاحق صاحبها باستمرار . وإن الفنان لهو فى حاجة دائماً إلى من يقاسمه هواه ، لأنه لايستطيع أن يحيا حياة مليئة عميقة إلا فى وسط هؤلاء ، فهو من فصيلة أهل الطموح ومدمنى العقاقير ، لا من فصيلة محترفى التزيين أو أهل اللذات ! ومن هنا فإن اكتشاف الفن — مثله فى ذلك كمثل أى انقلاب حاسم Conversion — لابد من أن يقترن بضرب من الانشقاق أو القطيعة التى تتمزق معها علاقة سابقة كانت تربط الانسان بالعالم . ومعنى هذا أن الفن لاينبثق عن أسلوب جديد فى النظر إلى العالم ، وإنما هو ينبثق عن أسلوب جديد فى خلق العالم . وما كان الفن العظيم ليأخذ بمجامع

قلوبنا ، لو لم نكن نلمح فيه نصراً خفياً على السكون ![1] وسواء أكنا فنانين أم هواة ، فإنه ما دام الفن حقيقة واقعة فى نظرنا ، ومادام إحساسنا بما يبدع من صور لايقل عن إحساسنا بأشد الصور الزائلة إثارة ، فإننا لابد من أن نتميز عن غيرنا بما لدينا من إيمان قوى بقدرة الانسان الخاصة . وإن أهل الفن لينتقصون من قيمة الواقع ، كما ينتقص من قيمته دعاةالمسيحية وأصحاب كل دين، ولكنهم إنما ينتقصون من قيمته لإيمانهم الشديد بما للانسان من سمو وامتياز ، ولثقتهم الوطيدة فى أن الإنسان – لا الهباء – (Le cahos) هو الذى يحمل فى ذاته مصدر خلوده[2] .

وهكذا قد يكون فى وسعنا أن نقول إن علاقة الطبيعة بالفن ليست علاقة السيد بالمسود ، أو علاقة الصورة بالمرآة ، وإنما هى علاقة العالم الطبيعى الزائل بذلك العالم الإنسانى الذى يلتمس الخلود عبر الصور المخلوقة . فليس « العالم » سوى تلك الوسيلة الكبرى التى منحت الفنان حتى يعدل من فنه ! ومهما أراد الفنان لنفسه أن يكون متملقا بالطبيعة ، فإنه لن يستطيع أن يهتف أمام أية لوحة فنية قائلا : « ياله من منظر جميل ! » ، بل هو لابد من أن يهتف قائلا : « يالها من لوحة جميلة ! » وسواء أكان الفنان بإزاء صخرة جامدة ، أم قصر هائل ، أم حدث مؤثر ، أم آلام بشرية عنيفة ، فإن « الموضوع » الحقيق بالنسبة إليه إنما هو ذلك الذى يولد فى نفسه الرغبة فى التصوير . ولهذا يقرر مالرو « أن الفن التشكيلى لايتولد عن أسلوب معين فى النظر إلى العالم ، بل هو

---

(١) A. Malraux: « Le Musée Imaginaire. » Skira, 1948, pp. 140.

(٢) A. Malraux : «La Création Artistique», Skira, pp, 145 & 261.

إنما يتولد دائماً عن أسلوب خاص فى خلقه أو تكوينه ... فإذا ماسئلنا « ما هو الفن ؟ » ، كان جوابنا بالضرورة : إنه هو هذا الذى تستحيل الصور بوساطته إلى أسلوب أو طراز (Style)(١)

وإننا لنجهل — كما يقول مالرو — ماذا كانت تعنى ديانة قدماء المصريين ، فإن هذه الديانة هى بالنسبة إلينا مجرد موضوع للبحث والدراسة ، كما أننا نجهل أيضاً ماذا كان يعنى هذا التمثال أو ذاك من تماثيل الفراعنة بالنسبة إلى المثال الذى نحته ؛ ولكن التمثال هو فى نظرنا شىء آخر غير مجرد موضوع للدراسة : فإن إحالة « الفناء » إلى شىء إنسانى (وهو ما جعل له صفة الوجود) ، لتضفى عليه اليوم لغة كانت مجهولة لدى صاحبه . وليست تلك المحاولات الفنية التى يقوم بها الناس فى كل زمان ومكان من أجل إعادة خلق العالم مجرد عبث لاطائل تحته ، فإنه لم يقدر لشىء يوما أن يظل متمتعا بوجود حقيقى حتى بعد الموت ، اللهم إلا لتلك الصور الفنية المخلوقة من جديد ! وهكذا بقيت تلك التماثيل التى هى أكثر مصرية من المصريين ، وأكثر مسيحية من المسيحيين ، وأكثر إنسانية من العالم ؛ وهى ما زالت تهدر إلى يومنا هذا بآلاف من الأصوات الغامضة السرية التى سوف تنتزعها منها الأجيال(٢) .

---

(١) A. Malraux : « Le Musée Imaginaire, », Skira, Suisse, 1948, p. 156.

(٢) A. Malraux : « La Création Artistique, » Skira, Suisse, 1948, p. 216

الفصل الرابع

بين الفن والصناعة

(مقارنة بين الموضوع الجمالى والموضوع الاستعمالى)

١٦ — إذا كنا قد انتهينا فى الفصل السابق إلى القول بأن العمل الفنى هو ذلك الإنتاج الخاص الذى يحمل طابع صاحبه ، على اعتبار أن عالم الفن هو أولا وقبل كل شىء عالم إنسانى يفلت من طائلة الطبيعة ولا يخضع فى معاييره لأحكام الواقع ، فإننا سنجد أنفسنا الآن مضطرين إلى أن نميز بين ضربين مختلفين من الإنتاج البشرى : ألا وهما الإنتاج الفنى والإنتاج الصناعى . والواقع أن الإنسان حيوان صانع : فهو يخترع آلات ، ويصطنع أدوات ، ويستحدث موضوعات ؛ وهذه جميعاً لا بد من أن تحمل صبغته الخاصة بوصفها « أجهزة بشرية » يستعين بها الإنسان على تكييف الطبيعة مع حاجاته ورغباته وأهدافه ومطامعه . فليس فى استطاعتنا أن نضرب صفحاً عن تلك « الموضوعات الصناعية » التى يستحدثها الإنسان لاستعماله الخاص وفائدته الشخصية ، بل لا بد لنا من أن نعمد إلى التمييز بين ما يصح تسميته باسم « الموضوع الاستعمالى » l'objet usuel وما اصطلحنا على تسميته باسم « الموضوع الجمالى » l'objet esthétique . وهنــا نجد أن « الموضوع الاستعمالى » إنما يبدو لنا بادىء ذى بدء باعتباره موضوعاً نفعيا يحمل آثار غائية بشرية ، لأن من المؤكد أن اليد التى استحدثته قد أرادت له أن يكون محققا لمصلحة أو منفعة أو وظيفة . وحتى إذا كنت أجهل استعمال هـذا الموضوع الخاص الذى قد أعثر عليه أثناء قيامى بعملية التنقيب فى الحفريات القديمة

فانى أفترض أنه قد جعل لأداء وظيفة بعينها ، أو أنه قد صمم على نحو خاص لتحقيق غاية خاصة . وإذن فإن « للوضوع الاستعمالى » لابد من أن ينطوى على غائية ظاهرية أوخارجية ، مادامت علة وجوده لاتـكمن فى باطن طبيعته الخاصة وإنما هى تـكمن فى الاستعمال الذى يفرض عليه من الخارج . حقا إن لمثل هذا للوضوع النفعى صبغته الإنسانية ، بوصفه «موضوعاً حضاريا» culturel يتوافق مع اليد البشرية ويتلاءم مع مشاريعنا الخاصة ، ولـكنه لايحمل أية صبغة تعبيرية تجعله يخاطب منا الشعور أو العاطفة ، لامجرد الادراك الحسى أو النشاط العملى . فالموضوع الاستعمالى لايتطلب منى سوى ضرب من السلوك الاجتماعى ، لأن كل ما يريده منى هو أن أحسن استعماله ؛ ولا شك أن استخدام أية آلة إنما هو خبرة اجتماعية تـكتسب عن طريق التعلم . وهـكذا قد يكون فى وسعنا أن نقول إن من شأن للموضوع النفعى أن يدرجنى فى العالم الحضارى الذى يحيا فيه الآخرون ، ويتبادلون النافع ، ويشتركون سويا فى تحقيق بعض الأهداف . وإذا كان من شأن العلم أن يكسب عالمنـا الطبيعى صبغة إنسانية ، فما ذلك إلا لأنه يميل إلى الاستعاضة عن للوضوعات الطبيعية بموضوعات نفعية أو استعمالية ، فيضيق من دائرة الأشياء الطبيعية اللاإنسانية ، ويشيع فيما حول الإنسان جوا حضاريا إنسانياً(١) .

ولـكن على حين أن بعض للوضوعات الحضارية الإنسانية إنما تهيب بنا أن نعمل ونتحرك ونتصرف ، نرى أن هناك موضوعات أخرى تهيب بنا أن ننظر ونتأمل ونتذوق . فالموضوع النفعى إنما يدعونا إلى أن نستخدمه ، فى حين أن

---

(١) M. Dufrenne : « Phénoménologie de l' expérience esthétique », Vol. 1., pp. 122—125

للوضوع الفنى إنما يدعونا إلى أن نستطلعه . وإذا كان الأول منهما يسد حاجةأو يحقق وظيفة ، فان الثانى منهما يكاد يبدو زائداً عن الحاجة ، أو هو — فى الظاهر على الأقل — لا يكاد يؤدى أية وظيفة . وآية ذلك أن اللوحة (مثلا) لاتزيد من صلابة الحائط فى شىء ، كما أن القصيدة لاتنبئى بشىء عن هذا العالم الواقعى الذى أحاول أن أكيف نفسى معه . وأما هـذا الـكرسى الذى أجلس فوقه ، فإنه قد يكون مريحاً دون أن يكون جميـلا على الإطلاق . . . الخ وتبعاً لذلك فقد بقى الفن فى بعض العصور ترفا كماليا اختصت به طائفة الـكمالى من الأثرياء ، بينما ظل السواد الأعظم من الناس مشغولين بالعمل على كسب قوتهم الضرورى دون أن يسمحوا لأنفسهم بالتفـكير فى مثل هذا الترف الـكمالى. ألسنا نرى للوضوع الجمالى أو نسمعه أو نقرأه ، دون أن يدفعنا إدراكه إلى القيام بأى تصرف عملى أو اتخاذ أى مسلك أخلاقى ؟ أليس « للوضوع الجمالى » فى صميمه إنما هو ذلك للوضوع الحسى الذى لا يمدنا بشىء ، ولايلوح لنا بشى ، ولا يتهددنا من أى وجه ، ولايـكاد يقوى على التحكم فينا أو السيطرة علينا ، اللهم إلا بماله من جاذبية يؤثر بها علينا ، وإن كان فى وسعنا دائما أن نتهرب منها ونتحامى بأنفسنا عنها ؟ وإذن أفلا يكون فى وسعنا أن نقول إن كل كيان « للوضوع الجمالى » إنما ينحصر فى وجوده العنيد الذى يهيب بنـا أن ندركه ، ولا ينتظر منا سوى أن نقدم له من مظاهر الإدراك الحسى ما هو أهل له ، بوصفه موضوعا حضاريا يرشحه التراث البشرى للظفر بتقـديرنا وإعجابنا؟[1]

---

(١) M. Dufrenne : « Phénoménologie de l' expérience esthétique ». vol. I., p. 135.

ولكن ، أليس فى استطاعة الموضوع النفعى أن يصبح موضوعا جماليا ، كما أن فى استطاعة الموضوع الجمالى أن يحقق بعض الوظائف النفعية ؟... هذا ما يرد عليه بعض علماء الجمال بالإيجاب ، فإن الصناعة L' industrie فى نظرهم ليست مجرد بداية للفن الحسن ، وإنما هى مبدأ الجمال أيضا . ومن هنا فقد وحد جيو Guyau بين الجميل والنافع ، كما أبدى ضرباً من الإعجاب الفنى بالكثير من الآلات التى استطاعت اليد البشرية أن تخترعها . وبالمثل ، نجد أن پول سوريو يقرر أن الجمال هو عبارة عن التكيف الكامل للموضوع مع وظيفته ، أعنى أنه يعبر عن تكافؤ الصورة مع غايتها[1] . وهذا وليم موريس W. Morris وغيره من أصحاب النظريات الجمالية فى المعمار يؤكدون أن أروع تزيين يمكن أن يتحلى به أى بناء إنما هو ذلك الذى يتلاءم على الوجه الأكمل مع وظيفة هذا البناء . ومعنى هذا أن جمال البناء لايكاد ينفصل عن نفعه أو فائدته أو تحقيقه لأسباب الراحة والرفاهية ، ولكن بشرط أن تتلاءم وحدة البناء مع وحدة التزيين ، دون أن يكون هناك أى إنفاق جديد للمادة ، أو أى إسراف فى استعمال مواد البناء . فهل نقول مع أصحاب هذه النظرة إنه ليس ثمة فاصل على الإطلاق بين الفن والصناعة ، أو بين الموضوع الجمالى والموضوع النفعى ؟ أو بعبارة أخرى، هل نقرر مع بعض علماء الجمال أن هناك تداخلا بين الوظائف الجمالية والنفعية للفن حين يكون إدراكنا لوظيفة الموضوع ممتزجا باستجابتنا الجمالية له ؟

إن بعض الباحثين ليقرر أن إعجابنا بأى بناء ، أو إناء ، أو أى سلاح ، لاينصب فقط على الشكل الظاهرى لهذه الموضوعات ، أو على ما تحويه من تهاويل

---

(1) Paul Souriau : « La Beauté Rationnelle », Paris, Alcan, 1904, pp. 198—200.

خارجية وزينات ، وإنما الشاهد فى العادة أننا حين نتأمل هذه الموضوعات (حتى من وراء واجهة زجاجية) فإننا نتجه بأبصارنا نحو فوائدها النفعية ، إذ نرجع إلى تجاربنا السابقة فنحكم عليها بما إذا كانت حسنة التوازن ، سهلة التداول ، صالحة للاستعمال (أم لا) . وهذه الإحالة إلى الاستعمال الفعلى (أو الممكن) للموضوع إنما تمتزج بمعناه ودلالته ، فتزيد من قوة استثارته الجمالية ، وتكاد تصبح جزءاً لايتجزأ من صميم تكوينه الاستطيقى . وتبعا لذلك ، فقد ذهب دعاة هذا الرأى إلى أن فنون التزيين ملزمة بمراعاة المظاهر النفعية لما تنتج من موضوعات ، لأن قيمة البناء أو الإناء أو الكوب أو المقعد لاتكاد تنفصل عن وظيفته أو فائدته أو استعماله . وأما حينما ينصرف الفنانون إلى مراعاة المظهر الخارجى فحسب ، أو الزينة الخارجية فقط ، فهنالك لابد من أن تجىء منتجاتهم ضعيفة تفتقر إلى الصلابة والملاءمة والفائدة العملية[1] .

بيد أننا نعود فنتساءل : هل تقاس الصبغة الجمالية لأى موضوع بما يحقق من فائدة أو مايؤدى من خدمة ؟ هل يكون الكرسى الجميل هو الكرسى المريح ؟ هل يكون الإناء الجميل هو ذلك الوعاء الأصم الذى لايرشح منه الماء ؟ أليس الأدنى إلى الصواب أن يقال عن الموضوع الجمالى إنه فنى بالجوهر ونفعى بالعرض ، فى حين أن الموضوع الاستعمالى هو نفعى بالجوهر وفنى بالعرض ؟ وإذا جاز لنا أن نتحدث عن فائدة أى موضوع جمالى ، أفلايجدر بنا أن نحاذر عندئذ من أن تصرفنا فائدة ذلك الموضوع عن إدراكه بوصفه موضوعا فنيا لم يجعل للاستعمال العادى ؟

. . . كل تلك أسئلة لابد لنا من أن نحاول الإجابة عليها إذا أردنا أن نحدد

---

(1) Th. Munro : « Les Arts et leurs relations mutuelles» P. U. F., 1954, trad. franç. par M. Dufrenne, pp. 108—109.

بدقة ما بين الفن والصناعة من علاقة . وسنحاول إن نتبين هذه العلاقة بالرجوع إلى فن المعار L' architecture ، فإنه بين الفنون جميعا أقربها إلى الصناعة وأكثرها نفعية وأظهرها فائدة .

١٧ — وهنا نجد أن الكثير من الآثار المعارية الهائلة التي نعدها بمثابة أعمال فنية رائعة لا تخرج عن كونها أبنية قد أعدت فى الأصل لتحقيق بعض الغايات (عبادات ، وطقوس دينية ، واحتفالات ، ومساكن لرجال الدين . . . الخ) . ولكن « المنفعة » التى يحققها الأثر المعارى لاتكفى لاعتباره عملا فنيا ؛ وإلا لما كان ثمة فارق بين الكنيسة العادية التى تضم فى رحابها جماعة المصلين وبين تلك الكاتدرائية الأثرية التى تحمل طابع طراز فنى خاص ، وإن كانت فى الوقت ذاته تحقق نفس الغرض الذى تحققه أية كنيسة عادية . والواقع أن الشرط الأول لاتصاف الأثر المعارى بالطابع الجمالى أن يجىء معبرا (بلغة واضحة لالبس فيها ولاغموض) عن الغرض الذى أنشىء من أجله . ولهذا يقسم بول ڤاليرى الأبنية إلى ثلاثة أنواع : أبنية صامتة لاتتكلم ، وأبنية ناطقة تتكلم ، وأبنية صداحة تغنى ! فالأبنية الصامتة التى لاتتكلم ولا تغنى إنما هى أبنية ميتة لا تستحق منا إلا الازدراء . وأما الأبنية المتكلمة فإنها جديرة منا بكل اعتبار ، على شرط أن تكون لغتها واضحة فصيحة لايختلط أمرها حتى على الجاهلين بأصول فن المعار ! فأبنية المحاكم مثلا لابد من أن توحى إلى الناس بمعانى العدالة والصرامة والمساواة ، وأبنية النوادى لابد من أن تبعث فى نفوس الناس مشاعر التآلف والتآخى والمحبة ، وأبنية المعابد لابد من أن تثير فى أفئدة القوم أحاسيس التسامى والعبادة والخشوع ، وأبنية السجون لابد من أن توحى إلى الناس بمعانى الضيق والكبت والحرمان ، وأبنية المسارح لا بد من أن تولد فى قلوب الجمهور أحاسيس المشاركة والتذوق والاستمتاع . . . الخ . أما الأبنية

الصداحة التى يقول عنها ڤاليرى إنها « أبنية الفن وحده » فهى تلك الآثار الفنية الرائعة التى تصدح بموسيقى سحرية صافية ، وكأنما هى أنغام سماوية قد صيغت من حجارة ! فنحن هنا بإزاء أبنية لاتحدثنا عن وظائفها ، ولا تكاد تثير فينا أى إحساس بما لها من فائدة أو منفعة ، بل كل ما فيها يصدح بموسيقى خاصة تمزج الجمال بالجلال ! . وعلى حين أن اللوحة لاتغطى أمام عيوننا سوى مساحة ضئيلة من الجدار ، كما أن التمثال لايشغل إلا حيزاً محدوداً من المكان ، نجد أن للمعبد الهائل يطوينا فى ثناياه ، وكأننا نوجد ونحيا ونتحرك فى داخله ! ولكننا عندئذ إنما نجد أنفسنا فى داخل « عمل بشرى » حققته تلك الإرادة الفنية التى شاءت أن تفرض علينا أبعادها ونسبها وتصميماتها[1] . وهكذا قد يكون فى وسعنا أن نقول إن الأثر المعمارى — مثله فى ذلك كمثل أى عمل فنى آخر — لابد من أن يحدثنا أيضا عن صاحبه . ولكن المهم أننا حينما نكون بإزاء أثر معمارى بمعنى الكلمة ، فإننا لابد من أن نجد أنفسنا بادىء ذى بدء مضطرين إلى أن نتوقف عن كل حركة ، ونعدل عن كل نشاط ، لكى نقف مبهوتين أمامه وكأنما نحن بإزاء لوحة فنية ! ولكننا سرعان ما نجد أنفسنا مدفوعين إلى أن نستكشف خبايا ذلك الأثر المعمارى ، وكأننا بإزاء موضوع سخى يدعونا إلى أن نقبل عليه ونتوغل فيه ، فلا نلبث أن ننتقل من مفاجأة إلى مفاجأة ، دون أن نجد نهاية لتلك النزهة الممتعة فى ربوع العمل الجمالى ! ولعل هذا هو ماعناه آلان حينما كتب يقول : « إن الأثر المعمارى ليتفتح حينما يسير المرء ، لكى لايلبث أن ينغلق بمجرد مايكف المرء عن الحركة . فالجمال المعمارى يتكشف ، ويتخفى ، ويتغير ، ويؤكد

---

(1) P. Valéry : « Eupalinos, ou L'Architecture », Paris, Gallimard, 1924; pp. 106 — 124.

ذاته على هذا النحو ، مما يدل على أنه وسط بين الفنون الحركية والفنون الساكنة[١] » . وربما كانت كل قوة للموضوع الجمالي إنما تكمن على وجه التحديد في هذه المقدرة العجيبة التي يستدرجنا بها إلى حلبته ، وكأنما هو أغنية راقصة لا يملك المرء سوى أن يتمايل على أنغامها ، منتقلا من نغمة إلى نغمة ، ومن انسجام إلى انسجام ، ومن سحر إلى سحر[٢] !

بيد أن سحر الأثر المعماري (بوصفه موضوعا جماليآ) لا يتكشف أمام إبصارنا بتمامه حينما نكون مجرد متأملين ، وإنما لابد لنا من أن نستعمله حتى نستطيع أن نقف على سر ما يتمتع به من مقدرة استطيقية . حقآ إن من شأن « العمل الفني » بوجه عام أن يستدرج جمهور النظارة إلى عالمه الخاص ، وكأن من شأن الجمهور الذي جاء يستمتع بالعمل الفني أن يشارك على وجه ما في عملية أدائه ؛ ولكن الملاحظ على وجه الخصوص أن من شأن « الأثر المعماري » أن يقهر المستمتع به على أن يقوم بدور خاص يتناسب مع جلال المبنى الذي يشغله . وعلى الرغم من أن ساكن البناء الأثري قد لا يكون منه بمثابة الناظر الذي يستمتع برؤية العمل الفني ، إلا أنه هو نفسه قد يستحيل إلى « منظر » يكمل تلك اللوحة الفنية التي يقدمها لنا الأثر المعماري . فهذا لويس الرابع عشر في قصر فرساي لا يملك سوى أن يكون مثالا للعظمة والجلال ، وذلك رئيس الأساقفة في كاتدرائية نوتردام لا يملك سوى أن يحيط نفسه بهالة من الخشوع

---

(١) Alain : « Système des Beaux — Arts, Paris, Gallimard, 1926, p. 177.

(٢) Dufrenne : Phénoménologie de L' Expérience Esthétique, Vol. I., p. I38.

والوقار ... إلخ . وليس معنى هـذا أن الأثر المعمارى لا يحقق وظيفة خاصة أو لا يشبع حاجة معينة ، وإنما كل ما هنالك أنه لا يحقق هذه الوظيفة إلا بأن يفرض على صاحبه سلوكا مسرحياً ملؤه الإجلال والاحترام ! وربما كان أكمل مظهر لانتصار الفن أن الإنسان لا يكف عن إدراك العمل الفنى إلا لـكى يستحيل هو نفسه بوجه ما من الوجوه إلى « عمل فنى » . ولتضرب لذلك مثلا آخر فنقول إن القصيدة هى الأخرى لا تنطوى إلا على كلمات كهذه التى نستعملها فى حياتنا العادية ، ولـكن على حين أن اللغة العادية التى نستعملها فى الحديث إن هى إلا لغة نفعية نستخدمها لتحقيق بعض المقاصد أو الأغراض ، دون أن نفطن إليها لذاتها ، أو دون أن نعيرها أى اهتمام بوصفها مجموعة من الألفاظ ، نجد أن اللغة بمجرد ما تستحيل إلى أداة شعرية فإنها تـكتسب قيمة فى ذاتها ، حتى إننى لا أستطيع أن أسمع القصيدة إلا بشىء من المهابة والاحترام ! فالقصيدة التى ألقيها لا بد من أن تفرض على طريقة خاصة فى الإلقاء ، لأننى أشعر حين أنشدها أننى قد دخلت فى زمرة الشعراء ! وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى الفنون الصغرى : فإن الأوانى الجميلة (وإن كانت تحقق بعض الأغراض العملية) لا تستعمل إلا فى الاحتفالات والمناسبات الـكبرى ، والحلى النادرة لا ترصع ثوب السيدة الأنيقة إلا فى السهرات والأعياد الهامة ، والقناع الذى يرتديه الراقص الزنجى لا يظهر إلا فى الاحتفالات والطقوس الدينية ، والرداء الـكهنوتى الفخم لا يوضع على كتفى الـكردينال إلا فى المراسم الدينية الـكبرى والاحتفالات الـكنسية الهامة ... إلخ . فهذه التحفة الفنية النادرة تلزم أصحابها فى العادة بأن يشاركوا فى المنظر الجمالى ، وأن يكونوا هم أنفسهم جزءاً لا يتجزأ من « الموضوع الفنى » الذى ينتزع إعجاب النظارة .

١٨ — أما إذا نظرنا إلى العلاقة بين الموضوع الجمالى والموضوع النفعى من

حيث صلة كل منهما بصاحبه ، فسنجد أن كلاهما وليد الصنعة البشرية ، وأن كلاهما يحدثنا عن المهارة الإنسانية التي تتحكم في المادة وتتملك ناصية الاحلام وتسيطر على ما لدى الإنسان من أهواء . ونحن نعرف كيف اهتم علماء الجمال المعاصرون (من أمثال آلان ، وفاليرى ، وسوريو ، وباير ، وغيرهم) بإبراز الجانب الصناعى فى الفن ، بوصفه عملا أدائيا يستلزم الكثير من الجهود ، ويقتضى من صاحبه مرانا وتخصصا ودراسة مهنية[1] . ولكن المهم فى نظرنا الآن أن نتبين الفارق النوعى الذى يميز العمل الفنى عن العمل الصناعى ، حتى نقف على الطبيعة الخاصة التى تفصل « للموضوع الجمالى » عن أى موضوع آخر من الموضوعات النفعية العادية . وهنا نجد أن الموضوع النفعى هو وليد العقل المحض أو الذكاء الخالص ، فهو ثمرة لتلك الفاعلية الإنتاجية التى يمارسها الإنسان على الطبيعة حين يقهرها على أن تحقق بعض أغراضه أو مقاصده ، وبالتالى فإنه يحمل فى طياته آثار تلك الفكرة التى سبقت تصميمه وكانت سببا فى ظهوره . وأما الموضوع الجمالى فإنه ثمرة لنشاط يدوى خاص (بعكس الموضوع النفعى الذى هو نتيجة لتصميم آلى) وبالتالى فإنه لا ينطوى على فكرة سابقة يفرضها الفنان على الطبيعة بكل عنف ، وإنما هو ينطوى على محاولة إبداعية يراد بها الطبيعة نفسها أن تستحيل إلى روح ! وعلى حين أن « الصورة » فى الموضوع الصناعى إنما تخبرنا بأنه « مصنوع » ، دون أن تحدثنا بشىء عن صانعه ، نجد أن « الصورة » فى الموضوع الجمالى إنما تحدثنا عن الفنان الذى دمغ بخاتمه تلك المادة الخام فأحالها إلى موضوع استطيق نسميه بالعمل الفنى .

---

(١) زكريا ابراهيم : «هل الفن صناعة ؟» ، مقال بالعدد ٣٦ من « المجلة » ديسمبر سنة ١٩٥٩ ، ص ٨٠ — ٨٤ .

فالصانع — فى حالة الموضوع النفعى — هو أقرب ما يكون إلى أداة مجردة أمكن عن طريقها أن تتحقق فكرة فى موضوع يظل هو الآخر مجرداً ، فى حين أن الصانع — فى حالة الموضوع الجمالى — هو أشبه ما يكون بحضرة حية présence vivante تظل ماثلة فى صميم العمل الفنى ، فتسمح لجمهور النظارة فى كل زمان ومكان بأن يشارك فى عالمه الإنسانى الخاص . وإذا كان الطابع الإنسانى أظهر دائماً فى حالة الموضوع الجمالى منه فى حالة الموضوع الصناعى ، فما ذلك إلا لأن « العمل الفنى » بطبيعته حقيقة حية تشهد لصاحبها ، وتنفذ بنا دائماً إلى عالمه الجمالى الخاص . وهكذا نجد أنه لا بد لنا من أن نتطرق إلى دراسة مشكلة العلاقة بين العمل الفنى وصاحبه ، حتى نقف على سر تلك الصلة الحية التى تجمع بين الفنان وآثاره الفنية .

وهنا نلاحظ أن كثيراً من المشتغلين بدراسة الفن قد دأبوا على الاهتمام بتتبع تاريخ الفنان من أجل العمل على تفسير أعماله الفنية ، بدعوى أن معرفتنا بنفسية الفنان هى الكفيلة بإظهارنا على طبيعة إبداعه الفنى . وفى مثل هذه الحالة يصبح الفنان من العمل الفنى بمثابة « مبدأ تفسير » ، ما دامت معرفتنا به مستقلة عن أى إنتاج فنى ، أو ما دامت حياته كإنسان سابقة فى نظرنا على حياته كفنان . ولا شك أنه حينما يمضى الباحث من الفنان إلى عمله الفنى ، فإنه عندئذ إنما يفترض أن الدراسة السيكولوجية لشخصية الفنان هى المفتاح الأوحد لفهم طبيعة إنتاجه الفنى . وأما حينما يمضى الباحث (على العكس) من العمل الفنى إلى صاحبه ، فإنه عندئذ إنما يصدر عن إيمان على بموضوعية الظاهرة الاستطيقية ، واثقاً من أن «الموضوع الجمالى » هو الكفيل وحده بأن يكشف لنا عن وجه صاحبه ، أو أن يضعنا وجهاً لوجه أمامه بطريقة مباشرة .

فالباحث هنا إنما يقلع عن جمع المعلومات التي قد يهتم بها مؤرخ حياة الفنان ، لكي يستند إلى التجربة الاستطيقية وحدها بوصفها الخبرة المباشرة التي تنقلنا إلى صميم العمل الفني . والواقع أن حقيقة العمل الفني لا تكمن إلا في هذا العمل نفسه ، فلسنا نجني الكثير من وراء البحث عن ملابسات الابداع الفني أو السعي وراء التصميمات السابقة التي تقدمت على تحقيق هذا العمل . ومعنى هذا أن الموضوع الجمالي هو وحده الذي يمكن أن يحدثنا عن نفسه ، أو هو وحده -- الذي يمكن أن يفسر لنا فيه من طابع جمالي ، وهو وحده أيضا الذي يستطيع أن ينطق باسم صاحبه . وكما أن للموضوع الجمالي حقيقة يبوح بها لإدراكنا الحسي دون أن يكون في وسع أي تفسير عقلي أن يتكفل بشرحها ، فكذلك يمكننا أن نقول إن للفنان نفسه حقيقة يفصح عنها العمل الفني دون أن يكون في وسعنا على الاطلاق أن نرجعها إلى التاريخ . وإن بعض علماء الجمال ليمضون إلى حد أبعد من ذلك فيقولون إن على مؤرخي حياة الفنان أن يعودوا أولا وبالذات إلى « حقيقة الفنان » على نحو ما تتمثل في « العمل الفني » ، لأن هذه الحقيقة العينية للموضوعية لهي مما لا سبيل إلى رده أو إرجاعه إلى التاريخ .

فإذا ما نظرنا الآن إلى الدراسات التاريخية المتعلقة بسير الفنانين وجدنا أنها كثيراً ما تنطوي على وصف لبعض الأحداث الخارجية التي مر بها الفنان ، وكأن نشاط الفنان بأسره إنما يفسر عن طريق بعض العلل الظاهرية أو الأسباب العارضة التي قد لا تمس في شيء صميم وجوده الفردي . ولا شك أننا حينما نذيب فردية الفنان في العالم الموضوعي ، وحينما نحيل ما في حياته الخاصة من استمرار حي إلى سلسلة من الأفعال والأحداث والأفعال التي نؤلف بينها عن طريق مبدأ العلية ، فإننا عندئذ إنما ننأى بأنفسنا عن فهم ذلك الجانب الانساني الذي يجعل

من كل فنان وحدة حية تتمتع بأسلوب شخصى . أما إذا أردنا أن نفهم تاريخ الفنان باعتباره وحدة حية تعبر عن مقصد وجودى أصلى فلا بد لنا من أن نلجأ إلى منهج استيعابى نحاول عن طريقه أن نتفهم ذلك الطابع العام الذى يكمن من وراء شتى مواقف الفنان وأفعاله وتصرفاته ، حتى نتعرف على شتى مظاهر إنتاجه من خلال تلك الروح العامة التى تشيع فى صميم وجوده كفرد . ولكن هل يتسنى لكاتب سيرة أى فنان أن يتوصل إلى انتهاج مثل هذا المنهج الاستيعابى ؟ أو بعبارة أخرى هل يستطيع مؤرخ حياة الفنان أن يلم بكل جوانب وجوده من حيث هو إنسان ؟ ألسنا نلاحظ أن كاتبى سير الفنانين يجدون أنفسهم مضطرين إلى أن يقتطعوا من حياة الشخصيات التى يترجمون لها ، تلك النواحى التى ترتبط بنشاطهم كفنانين ، فيجعلون محور السيرة التى يكتبونها هو النشاط الابداعى للفنان ؟ وإذن أليس إنتاج الفنان هو المرجع الأوفى الذى نعود إليه لتزويد أنفسنا بالمعارف الصحيحة عن حياة الفنان ؟ . . .

الحق أنه ليست سيرة الفنان هى التى تسمح لنا بأن نتعرف عليه ، وإنما الذى يسمح لنا بأن نتعرف عليه هو « عمله » أولا وقبل كل شىء ، حتى أن أية ترجمة لحياة الفنان لا تصبح ذات قيمة إلا حينما يكون صاحبها قد بدأ دراسته بالاستناد إلى إنتاج الفنان والتعرف على أعماله . ومن هنا فإن كاتب سيرة بلزاك (مثلا) لم يستطع أن يقول عن حياة هذا الروائى الفرنسى الكبير إنها كانت هائلة ، إلا لأن إنتاجه نفسه كان هائلا ، كما أن كاتب سيرة رامبو لم يستطع أن يقول عن حياة هذا الشاعر الفرنسى العظيم إنها كانت « مخاطرة » إلا لأن إنتاجه نفسه كان ضربا من المخاطرة . وهكذا قد يكون فى وسعنا أن نقول إنه أصدق ترجمة لحياة الفنان إنما هى تلك التى تظل مخلصة لإنتاجه ، لا لملابسات

إبداعه أو مصادفات حياته ، فتستمد من دراستها لأعماله الفنية ما يعينها على توجيه فهمها لحياته وتفسيرها لشخصيته .

١٩ — فإذا ما عمدنا الآن إلى المقارنة بين الموضوع النفعى والموضوع الفنى من حيث اللغة التى يخاطبنا بها كل منهما ، وجدنا أن لغة الأول منهما لا تحمل أية دلالة شخصية ، فى حين أن لغة الثانى منهما لغة شخصية تحدثنا عن صاحبه son auteur . حقا إن للموضوع النفعى هو صنيعة الإنسان ، فضلا عن أنه مجعول أيضا للانسان ، ولكنه لا يحدثنى مطلقا عن ذلك الشخص الذى صنعه ، بل هو إنما يحدثنى عن التصرف الذى لابد لى من أن حققه حتى يكون فى وسعى أن استخدمه ، أعنى أنه مستوعب بأكمله فى « الوظيفة » التى يقوم بها . أما للموضوع الجالى فإنه على العكس من ذلك لا يضمن لى تحقيق أى مشروع ، ولا يتطلب منى اتخاذ أى مسلك ، بل هو يترك لى مطلق الحرية فى أن أكتشف صاحبه ، فضلا عن أنه يحدثنى هو نفسه عن صاحبه . ولكن كيف يحدثنى للوضوع الجمالى عن صاحبه ؟ أليس « الأسلوب » أو « الطراز » le s'yle هو الطريقة الوحيدة التى يتبعها العمل الفنى فى التعبير عن صاحبه ؟ .

هنا نجد أنه لا بد لكل فنان من أن يستعيض عن التولد التلقائى للصور الطبيعية بتنظيم متسق لمجموعة من الصور المرادة . فالأسلوب هو تلك العملية الإرادية التى تعبر عن نشاط تنظيمى يرفض المصادفات وينشد أنق الأشكال . وحينما يصبح للفنان أسلوب أو طراز ، فإنه عندئذ يكون قادراً على التحكم فى فنه وإنتاج ما يريد إنتاجه. حقاً إن العلاقة وثيقة بين الأسلوب والحرفة le métier، فإن الأسلوب إن هو إلا حرفة تسمح لصاحبها بأن يعبر عن نفسه ، وأن يكون

نسيج وحده ، ولكن المهم أن الفنان الحقيق إنما هو ذلك الذى تجيء صنعته معبرة عن شخصيته ، لأن « الصنعة » عنده هى فى خدمة فكرة أو نظرة خاصة إلى العالم . وهكذا أجدنى مضطراً إلى أن أتحدث عن « أسلوب » مونيه Monet (١٨٤٠ — ١٩٢٦) ، لا لمجرد أن له طريقة خاصة فى مزج الألوان ورسم الأضواء ، بل لأن له طريقته الخاصة فى النظر إلى العالم باعتباره مملكة النور . وبالمثل يمكننى أن أتحدث عن طراز سيزان Cézanne ، لا لأن لهذا المصور المشهور له طريقته الخاصة فى استعمال الريشة وتحديد الخطوط ، بل لأن له نظرة فلسفية إلى العالم تجعله ينشد دائماً الملاء ، والدقة ، والصرامة ، والثبات على طريقة اسپينوزا فى نظرته العامة إلى الوجود . وتبعاً لذلك فإننا نستطيع بحق أن ننسب إلى الفنان طرازاً أو أسلوباً حينما يكون فى وسعنا أن نتميز فى أعماله الفنية علاقة حية (من نوع خاص) بين الإنسان والعالم؛ علاقة تتجلى لنا فى إنتاجه على شكل تجربة حية قد استطاع أن يعيشها بأسلوبه الخاص . وهذا الطراز الخاص فى المعيشة ، أو هذه الكيفية الفريدة فى الارتباط بالعالم ، هى ما أدركه بطريقة مباشرة فى العمل الفنى من خلال شتى مظاهر الصنعة أو طرائق الحرفة ، دون أن أتوقف عند تلك الوسائل الفنية التى اصطنعها الفنان للتعبير عنها ، بل دون أن أفطن إلى مثل هذه الوسائل أصلا . .

حقاً إن صنعة كل فنان هى جزء لا يتجزأ من صميم أسلوبه ، فإن الطراز الفنى إنما يعنى طريقة الفنان الخاصة فى معالجة المادة ، وتنظيم الأحجار أو الألوان أو الأنغام ، بحيث يفرض على المادة تلك الصبغة الشخصية التى تؤكد ما له من حرية بإزاء شتى المعطيات أو النماذج ؛ ولكن من واجبنا أن نضيف إلى ذلك أن الأساليب المهنية التكنيكية لأى فنان إنما تنطوى منذ البداية على معان

شخصية لا تكاد تنفصل عن أسلوبه فى المعيشة أو طريقته فى النظر إلى العالم. ومعنى هذا أن الحرفة le métier بالنسبة إلى أى فنان إنما هى توقيع signiature يحمل طابع صاحبه ، بشرط أن يكون لدى الفنان من الإخلاص لنفسه والوفاء لشخصه ما يجعله أمينا على الرسالة الفنية الخاصة التى لا بد له من أن يعبر عنها. وحينما لا يكون تشابه الأعمال الفنية التى يحققها فنان واحد وليد تطبيق آلى لبعض القواعد أو « الوصفات » التى يلتزمها (الفنان) بحذافيرها ، فإن مثل هذا التشابه قد يكون هو الدليل القاطع على رغبة الفنان العارمة فى التعبير عن نفسه بكل وفاء وأمانة . ومهما يكن من شىء ، فإن أسلوب الفنان إنما يكشف لنا عن تلك الصورة الخاصة التى تنطق باسم صاحبها ، ما دامت صورة « العمل الفنى » الأصيل إنما هى فى صميمها بمثابة « معنى » sens يشير إلى صاحبه . ولكن على حين أن صورة « العمل الفنى » إنما تخضع لضرورة خارجية هى تلك الغاية الموضوعية التى تخرج عن شخص الصانع نفسه ، نجد أن « للموضوع الجمالى » لا بد من أن يخضع لضرورة مزدوجة : لأن صورته الحسية لا بد من أن تخضع لمعيار استطيقى بمعنى الكلمة من جهة ، كما أنه لا بد للفنان نفسه من أن يخضع لضرورة المعنى المعانى أو المعاش signification vécue من جهة أخرى . وهكذا نرى أن الموضوع الجمالى لا بد من أن يكون « معبرا » ، ما دمنا نستند إليه هو نفسه للحكم على مدى إخلاص الفنان ، أو ما دمنا نتصور الفنان دائماً على غرار عمله الفنى .

ولكن ليس من الضرورى أن نكون على علم بشخصية الفنان حتى يكون عمله الفنى « معبراً » expressive فى نظرنا ، إذ ربما كانت أعلى صورة من صور « التعبير » إنما هى تلك التى تنطوى على أكبر قدر من « الحياء » أو « الخجل » ، وكأن صاحبها يريد أن يتخفى وراء نظرة خاصة إلى العالم تندرج بفنه تحت نطاق

« الـكلى » l'universel. وإذن فإن العمل الفنى الذى لا يحمل أى توقيع ليس بالضرورة عملا تافها لا ينطوى على أية شخصية إبداعية . حقاً إن درجة تعاطفنا مع العمل الفنى لتتزايد حينما تـكون لدينا بعض المعلومات عن تاريخ حياة صاحبه ، ولـكن ربما كان فى مثل هذه «الألفة» مع الفنان خطر كبير على عملية التذوق الفنى نفسها ، لأنهـا قد تصرفنا عن العمل الفنى نفسه ، لـكى تجعلنا نتذكر بعض سمات خارجية قد لا يكون لها أصل فى صميم الموضوع الجمالى الماثل أمامنا . ولعل هذا هو ما عناه أحد علماء الجمـال حينما كتب يقول : « إن الإدراك الجمالى ليزداد نقاء حينما يقتصر على الشعور بحضرة الفنان ، دون أن تـكون لديه معرفة سابقة بشخصه[1] » . ومعنى هذا أن المهم فى التجربة الجمالية إنما هو أن ينـكشف لنا وجه الفنان من خلال تلك « الحضرة الاستطيقية » التى ينطوى عليها عمله الفنى بأسلوبه الخاص وتعبيره الشخصى .

والواقع أن حقيقة الفنان ليست هى تلك الحقيقة التاريخية التى يقدمها لنا مترجمو سيرته ، وإنما هى حقيقة ذلك الإنسان الحاضر فى عمله الفنى ، والذى لا أعرفه إلا عن طريق ذلك العمل نفسه . فالفنان هو الإنسان الذى يضحى بالوجود الموضوعى فى سبيل الوجود الذاتى ، والذى يؤثر أن يكون فى عمله عن أن يكون فى العالم أو فى التاريخ . وإذا كان كثير من الفنانين قد ضربوا صفحا عن معايير الحياة اليومية العادية ، فذلك لأنهم كانوا يشعرون شعوراً غامضاً مختلطاً بأن الناس لن يحكموا عليهم بالاستناد إلى سلوكهم فى هذه الحياة.

---

(١) Cf. M. Dufrenne : « Phénoménologie de l'expérience esthétique, » vol. I., pp. 158 — 160.

وهكذا كان بعض الفنانين يشعرون بأن الحياة الحقيقية بالنسبة إليهم إنما هي تلك التي تسكن في عالم الإنتاج الفني ، أعني تلك الحياة الفنية التي تمتد وتتسع في دوائر بعيدة المدى بقدر ما يتسع جمهور المعجبين بهم . حقاً إن البعض قد يرى في سعي الفنانين نحو الشهرة « خلودا هزيلا » لا قيمة له ولا طائل تحته . ولكن الفنان مع الأسف إنما هو ذلك الانسان الذي يحيا في ضمير الجمهور أكثر مما يحيا في أعماق وجوده الخاص . ولو شئنا أن نستعمل تعبيراً وجوديا نستمده من سارتر ، لقلنا إن أفضل ما في الفنان إنما هو جانبه الذي يوجد فيه لا على طريقة الوجود للذات pour soi ، بل على طريقة الوجود للاخرين pour autrui . فالفنان هو الرجل الذي للجميع عليه حقوق ، دون أن يكون في وسعه تلافي هذا الوضع بحال ، حتى لقد ذهب البعض إلى حد الحديث عن « بغاء الفنان » prostitution de l' artiste . ولكن بغاء الفنان (إن صح هذا التعبير) إنما هو في الحقيقة بغاء مقدس : لأن الفنان قد يضحي بوجوده كإنسان في سبيل الاحتفاظ بوجوده كفنان ، أو هو على الأصح قد يضحي بوجوده من أجل الذات في سبيل وجوده من أجل الغير ، لكي لايلبث أن يستحيل إلى مجرد « طراز فني » يتعرف عليه الجمهور من خلال أعماله ، دون أن يكون لديه هو أي شعور واضح بتلك « الصورة الفنية » التي أصبحت هي وحدها حقيقته !

وهكذا نرى أنه على حين أن « للموضوع الصناعي » إنما يضعنا منذ البداية في عالم إنساني يتطلب منا دائماً سلوكا تكنيكياً خاصاً ، دون أن يدعنا نشارك صاحبه مشاركة إنسانية فعالة ، نجد أن « للموضوع الجمالي » إنما يضعنا منذ البداية في عالم الأنا والأنت ، دون أن يقيم أي تعارض بيني وبين الآخر ، لأنه ليس من

شأن « الآخر » L'autre أن يستلب عالمي الخاص ، بل إن من شأنه — على العكس — أن يفتح أمامي عالمه الخاص . وهنا تتم المشاركة بيني وبين الفنان ، لا على سبيل القهر أو الضغط أو الإلزام ، بل عن طريق تلك اللغة النوعية الخاصة التي يحدثني بها العمل الفني ، فلا تلبث نفسي أن تتفتح له وتقبل عليه . وإذن فإن من شأن العمل الفني دائماً أن يفتح أمامي عالماً بشرياً خاصاً هو عالم صاحبه ؛ وهذا العالم الشخصي الذي يحدثني عن الفنان من خلال الطراز والتعبير اللذين يتميز بهما إنتاجه الفني ، إنما هو في الحقيقة الدليل الأكبر على اختلاف العمل الفني (في جوهره) عن أي عمل إنتاجي من نوع آخر .

٢٠ — فهل يكون معنى هذا أن ليس ثمة علاقة بين الفن والصناعة ، أو بين الموضوع الجمالي والموضوع الاستعمالي ؟ ألسنا نلاحظ أن كثيراً من علماء الجمال المعاصرين يميلون إلى القول بأن الفنان هو أولا وقبل كل شيء « صانع » artisan ؟ وإذن فهل نساير هؤلاء ونحاول أن نخفف من حدة الهوة التي تمناها بين « العمل الفني » و « العمل الصناعي » ؟ هنا نجد آلان يقرر أن الجامع بين الفن والصناعة إنما هو ما في كل منهما من نشاط إنتاجي . فليس الفن حلماً وتأملا وتصورات فارغة ، بل هو صنعة وتنفيذ وإنتاج . وقد نتوهم أن الفنان الحقيقي إنما هو ذلك الرجل العبقري الذي يكتب ما يمليه عليه شيطان إلهامه ، ولكن الحقيقة أن الفنان إنما هو ذلك الصانع الذي يصطرع مع المادة — لغة كانت أم حجارة أم لونا أم غير ذلك — حتى يجبرها على أن تنثني وتتمايل وتنعطف تحت إيقاع ذبذباته الفكرية . أستغفر الله ! فما كان لدى الفنان جهاز مكتمل من الأفكار السابقة المحددة ، وإنما تجيئه الأفكار كلما أوغل في الإنتاج والعمل ؛ إن لم نقل بأن هذه الأفكار نفسها قد لا تصبح واضحة محددة إلا بعد أن يكون « العمل الفني » قد اكتمل ! وهكذا قد يصح أن نقول إن الفنان هو المتفرج الأول

الذي يشهد مولد عمله الفني ، فيعاصر مراحل تكونه وتولده وانبثاقه ، إلى أن تجيء اللحظة التي يفغر فيها فاه مندهشا متعجبا ! وقد يقع في ظننا أحياناً أن القصيدة الرائعة كانت بادىء ذي بدء « مشروع قصيدة » ، ثم لم تلبث أن استحالت إلى حقيقة واقعة ، ولكن الأدنى إلى الصواب أن يقال إن القصيدة لاتبدى للشاعر جميلة رائعة ، إلا حين يمضى في نظمها ، كما أن اللوحة الجميلة لاتصبح جميلة إلا وهي تتولد تحت ريشة المصور ، أو كما أن التمثال الجميل إنما يصبح جميلا حينما يتكشف رويداً رويداً تحت معول المثال ! ومعنى هذا أن العبقرية إنما تصبح عبقرية بفضل ذلك الجهد الفني الذي يجعلها تتجلى في صميم الموضوع الجمالي ، مرسوما كان أم منحوتاً أو منظوما أم منغوما . حقا إنه ليس من النادر أن نجد فنانين يلعنون الرخام ، ويسخطون على النحو ، ويستمطرون اللعنات على المادة ، وكأن هذه كلها إن هي إلا وسائل عاجزة قاصرة هيهات أن تنهض بالتعبير عن تلك الأفكار الهائلة التي يريدون أن يعبروا عنها ، ولكن هؤلاء ينسون أن الشعر لايصنع إلا من ألفاظ ، وأن اللوحة لاترسم إلا بألوان ، وأن التمثال لاينحت إلا من حجر أو صلصال . فالمهم إذن في الإنتاج الفني (كما هو الحال أيضا في الإنتاج الصناعي) هو أن يتحقق العمل ، أعني أن يصبح حقيقة واقعة ، مكتملة ، صلبة ، متينة . ولكي يتحقق « العمل » ، فلا بد للفنان من أن يهجر عالم التصور والتخيل والإمكان وأحلام اليقظة ، لكي يمضي نحو عالم الجهد والصنعة والحرفة والإنتاج العملي[1] .

إن الكثيرين ليتوهمون أنه يكفي لوصف الفنان أن نقول إنه رجل الإلهام

---

(١) Alain : « Système des Beaux — Arts, » Gllimard, 1926, 2I éd., p. 33.

الذى يدرك من الأشياء مالا قبل لغيره من سواد الناس بإدراكه ، ولكن « الإدراك » وحده لايكفى لتفسير الإنتاج الفنى : لأن الفنان هو رجل إدراك وعمل معا ، أعنى أنه لابد بالضرورة من أن يكون « صانعا » . والواقع أن اهتمام الفنان لاينصرف إلى تخيلاته وأهوائه ، بقدر ماينصرف إلى « الموضوع » الذى يريد أن يحققه . وحتى إذا نسبنا إلى الفنان صفة « التأمل » ، فإنه لابد لنا من أن نتذكر دائما أن تأمله هو ضرب من « الملاحظة » observation أكثر مما هو حلم يقظة ؛ أو ربما كان الأدنى إلى الصواب أن نقول إنه يتأمل ماصنعه ويلاحظ ماحققه ، حتى يتخذ منه سنداً يعتمد عليه فيما سوف يصنعه ، وقاعدة يستند إليها فيما سوف يحققه . ولهذا يقرر آلان أن القانون الأسمى للابتكار الإنسانى هو أن المرء لايبتكر إلا حين يعمل . وتبعا لذلك فإن حرية الفنان لاتبدى إلا حينما يجد فى النظام المادى الصارم دعامة قوية يستند إليها ، فى حين أنه لو اقتصر على مسايرة أهوائه وتخيلاته ، أعنى لو اكتفى باتباع النظام الذى تفرضه عليه انفعالات الجسم البشرى ، لرانت عليه العبودية ، ولأصبحت كل مخترعاته آلية ليس فيها أدنى أثر من حسن أو جمال أو تأثير . ومعنى هذا أن الإنسان حين يستسلم للالهام ، أو بالأحرى حين يستسلم لطبيعته الخاصة ، فإن مقاومة المادة عندئذ قد تكون هى الشىء الأوحد الذى يمكن أن يجىء فيعصمه من الارتجال الأجوف ، والتقلبات النفسية العارضة . وإن آثار أعمالنا التى لاتمحى لهى الكفيلة بأن تعلمنا الحذر ، ولكن ذلك الشاهد الأمين الذى ينصبه أمامنا أدنى تصميم نحققه إنما هو الذى يعلمنا الثقة . وبينما نجد أن كل شىء أمام المخيلة اللاهية المتسكعة هو أمل ووعد ورجاء ، نجد أن ضرورة التنفيذ التى تضطر الفنان إلى الاصطدام بعقبات المادة هى التى تدنو به من أعتاب الفن بوصفه نشاطا يقوم على الصناعة والخلق والبناء . ولو لم يكن فى استطاعة قدرة التنفيذ عندنا

أن تمضى إلى أبعد مما تمضى إليه قوة التفكير ، لما وجد بيننا فنانون على الإطلاق. ولكن الفنان الحقيق إنما هو ذلك الصانع الذى يعرف حق المعرفة أنه لابد له من أن يقرب الشىء فى صبر وتواضع، لكى يسائله ويستطلعه ، وكأنما هو يطلب إلى الموضوع أن يعينه على مواجهة أفكاره الخاصة وتنظيمها وتنسيقها واستبعاد ما فيها من متناقضات . حقا إن البعض ليتصور أن الفن يصدر عن الفنان كما يصدر الماء عن الينبوع ، ولكن النشاط الفنى شاهد بأنه ليس أقتل للفن من «السهولة» facilité التى تقترن فى أذهاننا عادة بفكرة «الإلهام» inspiration ، وكأن ليس فى الفن جهد وصناعة وحرفة وممارسة . إلخ .

بيد أننا نعود فنقرر أن ثمة فارقا بين «الفنان» و «الصانع» : فإن الفكرة فى الصناعة لابد من أن تسبق التنفيذ ، ما دامت هى التى تنظمه وتحدده وتتحكم فيه ، على حين أن الفكرة فى العمل الفنى إنما ترد إلى الفنان أثناء قيامه بعملية الإنتاج الفنى ، أعنى أنها تتولد وتنمو وتتطور أثناء العمل نفسه . ومع ذلك فإننا نلاحظ فى الصناعة نفسها أنه كثيراً ما يجىء العمل المتحقق فيعدل من فكرة الصانع وينقحها ويقومها ، إذ يصل الصانع إلى نتائج أفضل بكثير مما سبق له تصوره ، بمجرد ما يقوم بمحاولات عملية من أجل تنفيذ فكرته الأصلية ، وبذلك يقترب هو نفسه من الفنان (وإن كان الصانع لا يصبح فنانا إلا فى لحظات سريعة خاطفة) . ولكن القاعدة العامة فى الصناعة هى أنه لابد للتنفيذ من أن يجىء مكافئا للتصميم ، أعنى أنه لابد للعمل الصناعى من أن يجىء مساويا للفكرة التى تقدمته[١] . وأما فى الفن فإن التنفيذ قلما يجىء مساويا للتصميم ، لأن الفكرة

(٢) Alain : « Vingt Leçons sur les Beaux — Arts, » Paris, Gallimard, 8 éd., 1931., 15 leçon, p. 222.

(كما سبق لنا القول) لاتسبق العمل الفنى ، بل هى كثيراً ماتتحدد وتتطور وتكتمل من خلال عملية الإبداع نفسها . ولهذا فإن الفنان هو من بين أصحاب الإبداع جميعا أشدهم حاجة إلى أن « ينظم الداخل بالاستناد إلى الخارج » ، على حد تعبير أوجست كونت . ومعنى هذا أنه لابد للفنان من أن يقلع عن الاقتصار على التفكير النظرى فى عمله ، لكى يحاول عن طريق الاصطراع مع المادة أن يخرجه إلى حيز التنفيذ وحينما يدرك الفنان أهمية « التحقيق » فى الإنتاج الفنى، فإنه عندئذ لابد من أن يعشق « المهنة » (أو « الحرفة ») ويعترف لها بالفضل. وليس أسعد من الفنان حين ينجح فى أن يزين بالفعل حجراً صلبا كان يتمرد على كل تزيين[١] !

٢١ — أما علماء الجمال الذين يخلطون بين الفن واللهو ، فهم يقررون أن الجميل حينما استطاع أن يتحرر من « النافع » l' utile : وحينما نجح فى أن يتخلص من « الحرفة » le métier ، فإنه لم يلبث أن استحـال إلى « فن » . حقاً إن الفن قد نشأ عن المهنة ، كما نشأ فن المعمار عن حرفة البناء maçonnerie ، أو كما نشأ فن التصوير عن حرفة التلوين enluminure، ولكن الفن لم يستحق هذا الاسم إلا حينما انفصل عن الحرفة . وتبعا لذلك فإن فكتور باش يقرر أن الفصل بين الحرفة والفن إنما هو شىء قائم بالفعل ولا بد من أن يظل قائما . وحينما ترق الصناعة إلى مستوى الفن، فإنها تصبح عندئذ هى نفسها فنا ، وذلك لأنها لاتعود تنشد المنفعة أو تتوخى الحاجة ، بل تصبح

---

(١) Alain : « Système des Beaux Arts. » Paris, Gallimard, 1926, pp. 34 — 38.

تصبح مجرد لهو أو لعب [1] .

بيد أن عالم الجمال الفرنسى المعاصر إتيين سوريو قد تصدى لنقد هـذه النظرية التى تميز الفن عن الصناعة، بدعوى أن العمل الفنى إن هو إلا ضرب من اللهو ، فى حين أن العمل الصناعى إنما يحقق فائدة عملية ، فذهب إلى أن النشاط الفنى والنشاط الصناعى هما من فصيلة واحدة ، لأن كلا منهما إنما يرمى إلى إنتاج أشياء أو صناعة موضوعات . فالفن فى نظر سوريو هو فى صميمه « عمل » شبيه بغيره من الأعمال المهنية الأخرى التى تستلزم الحرفة والصنعة والدراسة والتخصص و « المحـــاولة والخطأ » والانـكباب المضنى على الإنتاج . . إلخ . والفنان — مثله فى ذلك كمثل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة أو رجل الأعمال — إن هو إلا شخص متخصص يضطلع بأداء عمل معين لا بد له فى سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف . . إلخ . فليس الفنان مخلوقا شاذاً أو كائناً فذاً عجيباً غريب الخلقة ، بل هو شخص محترف يقوم بإنتاج أشياء تحتاج إليها الجماعة . ومعنى هذا أن الفن داخل ضمن ضروب النشاط الصناعى ، وأن الفنان هو أولا وقبل كل شىء « صانع » . وهنا يثور سوريو على نظرية دوركايم فى الربط بين الفن واللهو . فيقرر أن للفن مكانته داخل ضروب تقسيم العمل الاجتماعى ، لأنه يمثل حرفة هامة قد لا تقل جدية عما عداها من الحرف . ونحن نعرف كيف ساير دوركايم أصحاب نظرية النشاط الفنى الحر (من أمثال كنت وشيلر وسبنسر وغيره من القائلين بوجود علاقة وثيقة بين الفن واللعب) فقال بأن الفن هو مجرد إشباع لتلك الحاجة الموجودة لدينا

---

(1) F. Basch ; « L' Esthétique de Kant., » Alcan, Paris, 1926, pp. 432 — 3.

إلى بذل نشاط لا غرض له ، اللهم إلا لما ينجم عن بذل مثل هذا النشاط من لذة أو متعة(1) . فلم يكن فى وسع سوريو أن يضرب صفحا عن مثل هـذه الدعوى الخطيرة من جانب زعيم المدرسة الاجتماعية الفرنسية ، وهو الحريص على أن يثبت دعائم الفن فى المجتمع الحديث بوصفه حرفة جدية تضطلع بمهمة إنتاج وتكوين وبناء ، ولا تقتصر على إطلاق طاقة زائدة أو تصريف نشاط فائض عن الحاجة (كما زعم دوركايم) . ومن هنا فقد كرس سوريو فصلا بأكمله من كتابه الكلاسيكى المشهور « مستقبل الاستطيقا » لدراسة العلاقة بين الفن والصناعة ، حتى يظهرنا على أن للفن وظيفة اجتماعية تنحصر فى إمداد المجتمع ببعض الموضوعات الخاصة .

وهنا يقول سوريو إننا إذا سلمنا بأن الفن هو ضرب من « العمل الإنتاجى» travail productif فلا بد لنا من أن نقر بأن هناك رابطة وثيقة تجمع بينه وبين الصناعة ، ما دام كل منهما إنما يقدم لنا بعض موضوعات يبتدعها بفعل نشاط إنسانى خاص . حقا إننا دأبنا على أن نفرق بين الفن والصناعة ، بحجة أن الفن خلق وإبداع ، فى حين أن الصناعة عمل وإنتاج ، ولـكننا نلاحظ أن « الفن » كثيرا ما يتدخل فى الصناعة نفسها ، خصوصاً حينما تستلزم الحرفة قسطاً غير قليل من المعرفة الاستطيقية ، بل ربما كان فى وسعنا أن نذهب إلى حد أبعد من ذلك فنقرر أنه قلما يستطيع أى نشاط إنسانى كائناً ما كان أن يستغنى نهائياً عن الفن . وليس هناك أى انتقاص من كرامة الفن فى قولنا بأن أصحاب الحرف اليدوية كالنجارين أو الحدادين أو صانعى الأحذية أو محترفى

---

(1) Durkheim : « De La Division du Travail Social. » Alcan. 1902, p. 219.

التصوير الشمسى قد يصح إدخالهم فى زمرة الفنانين . والواقع أن الفنون — كما يقول سوريو — كثيرة ؛ وهى ليست جميعاً بدرجة واحدة من الأهمية ، وإلا لما كان فى وسعنا أن نتحدث عن « فنون كبرى » و « فنون صغرى » ، أو أن نقيم بين شتى أنواع الفنون ضربا من « الترتيب الطبقى» hiérarchie . ولكن الفنون التى نعدها أسمى من كل ما عداها ، إنما هى تلك التى تفترض لدى أصحابها أكبر قدر ممكن من المعارف الجمالية . حقاً إن حظ الفنون الصغرى من المعرفة الاستطيقية قد يكون ضئيلا ، ولكن هذا لا يمنع من اعتبارها « فنونا » . وليس يكفى أن تغلب على الصناعة صبغة المهارة اليدوية ، حتى نستبعدها نهائياً من دائرة الفن ، فإن بين بعض الحدادين وصانعى الأحذية من يصح اعتبارهم فنانين .

فإذا ما عاودنا النظر إلى الفارق بين « العمل الفنى » و « العمل الصناعى » ، تبادرت إلى الأذهان فكرة التمييز بينهما على أساس أن الإنتاج فى الفن يدوى ، فى حين أنه فى الحرف المختلفة ميكانيكى . وهذا ما حدا بالبعض إلى القول بأن الفن « عمل حى » oeuvre vivante ، قد يبدو ناقصاً إذا قورن بالإنتاج الآلى ، ولكنه على كل حال عمل شخصى إنسانى يخاطب منا القلوب . وأما إنتاج العمل الصناعى ، فإنه قد يكون أكمل وأدق ، ولكنه يظل مع ذلك عملا آلياً لا روح فيه ، لأنه لا يحمل أى أثر من آثار الحياة البشرية ، بما يجىء معها من نقائص وعيوب ومظاهر غفلة أو قلة دربة أو ندم أو تحسر ! هذا إلى أن الإنتاج الصناعى لا يملك من القدرة ما يستطيع معه أن يحيا بذاته ، لأنه إنتاج بالجملة ومن الممكن الإكثار منه إلى غير ما حد — ولكن هذا الرأى (فيما يرى سوريو) ينطوى على خطأ جسيم : فإنه ليس من الصحيح أولا أن العمل الصناعى أكمل من العمل اليدوى ، وإنما الصحيح أنه عمل ناقص لم يستوف

حظه من « الـكمال » (أو التشطيب كما نقول أحيانا بالعامية) . هذا إلى أننا لا نفضل فى العادة العمل الصناعى على العمل الفنى ، بل نحن نؤثر دائماً العمل اليدوى المتقن L' ouvrage bien fait على أى عمل آخر يكون من إنتاج الآلة . وإذا كنا نعد العمل الآلى « ناقصاً » من الوجهة الفنية ، فذلك لأننا نعرف أن الآلة لا تستطيع أن تجارى اليد . والحق أن مطرق الصائغ ومغزله صانعة التخاريم (الدانتلة) هما أمهر بكثير من أكمل الأجهزة الميكانيكية ، لأن هذه لا تستطيع أن تتلافى عيباً كبيراً ألا وهو «الرتابة» La monotonie ولا شك أن الرتابة هى مظهر من مظاهر النقص أو عدم الاكتمال . ولما كانت الآلة الميكانيكية تقتصر فى العادة على أداء عملية واحدة (نعدها صالحة فى المتوسط وبالنسبة إلى أغلب الحالات) ، فإنها لا تملك من القدرة على التكيف ما يجعلها صالحة لجميع الحالات (مما قد يستلزم صنعة أخرى مغايرة) . ولكن هذا العيب لا بد من أن يزول تماما بمجرد ما يصبح فى وسعنا أن ننتج آلة تصلح لأداء عمل متنوع لا يجىء منطويا على أى مظهر من مظاهر الرتابة أو الملل . ولعل من هذا القبيل مثلا ما يحدث حينما يكون الجهاز الآلى من الدقة والتعقيد بحيث يستطيع أن يتكيف مع شتى الوظائف التى يراد منه تأديتها، كما هو الحال بالنسبة إلى « الأرغن » الذى يعد من أكمل الأجهزة للوسيقية وأقربها إلى الصوت البشرى نفسه[1] .

أما الزعم بأن العمل الصناعى هو أقل شأنا من العمل الفنى ، لأنه وليد إنتاج بالجملة ، فهذا قول مردود . حقا إن القيمة التجارية لأية لوحة أو قطعة

---

(1) E. Souriau : « L' Avenir de L' Esthétique., » Alcan, 1929, pp. 125 — 130.

أثاث أو إناء أزهار لا بد من أن تنقص حين تكون هناك نماذج أخرى عديدة قد صنعت على غرارها ، ولكن هذا لا يعني أن نخرج تلك الموضوعات من دائرة الفن لمجرد أنها ليست فريدة أو نادرة . فليس هناك ما يبرر الخلط بين « القيمة الفنية » و « قيمة الندرة » (أو الغرابة) ، بل لا بد لنا من أن نسلم بأن كثرة عدد النسخ المطبوعة من الكتاب الواحد ، أو كثرة عدد القطع المضروبة من العملة الواحدة ، لا تنتقص في شيء من القيمة الفنية لهذا الكتاب أو لتلك العملة . والواقع أنه كلما كان حظ الموضوع الفني من الانتشار أكبر ، كانت حيويته أعظم ، وكان حظه من الواقعية أكبر . فلن يضير الفن في شيء أن تتم مسرات الذوق بين الناس ، بل ربما كان في ذلك نفع كبير يعود على الفنانين أنفسهم بوصفهم أصحاب حرفة نافعة تقوم بدور فعال في صميم الحياة الاجتماعية . فالفن بطبيعته قوة حيوية وعمل إيجابي ونشاط إنتاجي ؛ ولا شك أن مثل هذا النشاط الإنتاجي هو أحوج ما يكون إلى عوامل الانتشار التي يمكن أن تضمن له أسباب البقاء . وإن الملاحظة لتدلنا على أن ثمة أناسا كثيرين يؤثرون أن يزينوا جدران منازلهم بلوحات منقولة عن كبار المصورين الكلاسيكيين (مثل تيسيان Titien وفلاسكيز Velasquez) عن أن يزينوها بلوحات طريفة قد لا تكون متقنة الصنع . حقاً إن ثمة فارقا كبيرا بطبيعة الحال بين أن تملك لوحة أصلية لتيسيان أو فلاسكيز ، وبين أن تملك لوحة منقولة عن بعض أعمال هذين المصورين العظيمين ، ولكن من المؤكد أن عمل الفنان الكبير لا بد من أن يظل ماثلا بوجه من الوجوه في الصورة التي تحاكيه ؛ فضلا عن أن الفنان حين يقبل لأعماله أن تنتشر على الناس بالشكل الآلي الذي يضمن لها الذيوع والانتشار ، فإنه عندئذ لا ينتقص من قدر إنتاجه الفني على الإطلاق ، بل كل ما هنالك

أنه يتيح لفنه فرصة التحقق على شكل عمل حى يتمتع بحضرة واقعية[1] .

٢٢ — من هذا نرى أن سوريو يريد أن يستبدل بالتفرقة الكلاسيكية بين الصناعة والفن ، تفرقة أخرى جديدة تقوم على التمييز بين «العمل الأدائى» travail opératoire و « العمل الفنى » travail d' art .وحجة سوريو فى ذلك أن هذين النوعين من الأعمال يدخلان فى كل من الصناعة والفن على السواء ، ولكن زيادة نسبة الواحد منهما عن نسبة الآخر فى أى موضوع ما من الموضوعات هى التى تحدد ما إذا كان هذا الموضوع آليا أم فنياً . ولنضرب لذلك مثلاً فنقول إنه حينما تكون كل مهمة الصانع أن يساير الآلة ، دون أدنى ذوق أو حكم تقديرى أو مراعاة للنتائج ، أعنى حين يكون كل ما عليه أن يقوم بأداء بعض الحركات المهنية وفقا لتعليمات مرسومة ، فإن من المؤكد أن عمله هذا لن يكون من الفن فى شىء . وأما الرسام الصناعى فإنه قد يكون أحياناً أقرب إلى الفن من المصور المعروف الذى يعيد رسم « بركة سان كوكوفا » للمرة المائة ، بطريقة آلية اعتيادية مألوفة ، لمجرد أن تاجر اللوحات قد طلب إليه ذلك . وتبعاً لذلك فليس ما يمنعنا من أن نخلع صفة « الفن » على العمل الصناعى الذى يحققه المهندس الميكانيكى مثلا حينما يضع تصميما جديداً لسيارة فخمة ، أو حين يقوم بعمل نموذج مبتكر لهيكل إحدى الطائرات . . . الخ . وهكذا يخلص سوريو إلى القول بأن دور الفن فى الصناعة يختلف شدة وضعفاً بحسب نوع العمل الذى يقوم به الصانع ، بمعنى أنه كلما كان الصانع مضطراً إلى أن ينظم عمله وفقا لفحص نقدى لصفات الإنتاج نفسه ، كان عمله أقرب إلى الفن منه إلى أى شىء آخر . والنتيجة هى أنه لا موضع للفصل التام بين الفن

(1) Etienne Souriau : « L' Avenir de L' Esthétique , » Alcan, 1929. pp. 131 — 132

والصناعة : لأن الفن هو لباب الصناعة ، أو هو الصناعة فى أسمى صورها ، أو هو العمل للتين الذى يستحق عن جـــدارة لفظ « الصنعة » أو « التكنيك »[١] .

والواقع أننا لو سلمنا مع أصحاب النزعات التجريدية فى الفن بأن الوظيفة الأولى للفنان هى أن يقدم لنا مجموعة من الصور أو الأشكال التى ترتاح لمرآها حساسيتنا الإستطيقية ، لما وجدنا أدنى صعوبة فى أن نقر عالم الجمال الإنجليزى المعاصر هربرت ريد Herbert Read على القول بوجود فن حقيقى فى نطاق الصناعة نفسها . وحسبنا أن نرجع إلى كثير من المنتجات الصناعية الحديثة التى امتدت إليها أيدى المصممين designers لـكى نتحقق من أن الفنون النفعية لم تعد تراعى الفائدة أو الاستعمال فحسب ، بل هى أصبحت تتوخى أيضاً بعض الغايات الاستطيقية التى ترمى إليها فى العادة الفنون التجريدية . فلم يعد مهندسو الأبنية الحديثة ، ومصممو الأثاث الحديث ، وصانعو الأطباق والأوانى الحديثة ، يقتصرون على مراعاة فائدة هذه الأدوات ووظائفها فى الاستعمال العادى ، بل صاروا يحرصون أشد الحرص على صبغها بطابع فنى يجعل منها موضوعات ملائمة تستثير حساسيتنا الاستطيقية . وهكذا لم تعد نسب تلك الموضوعات تخضع خضوعا أعمى لقوانين التناسب الرياضى ، بل أصبحت تنطوى على أشكال حدسية intuitional forms — تهيب بإحساسنا الجمالى على نحو وجدانى مباشر . حقا إن كثيراً من الموضوعات النفعية التى تنتجها المصانع الحديثة لا زالت بعيدة عن أن تحقق ما يراد لها من صبغة جمالية ، ولـكننا لو دققنا النظر فيما يستجد على السيارات والطائرات وأجهزة الراديو والآلات الـكاتبة (وما إلى ذلك) من

---

(2) Denis Huisman : « L' Esthétique.. » Paris, P. U. F., 1954., Ch. IV, p. 72.

تجديدات أو تصميمات حديثة ، لألفينا أن هذه كلها إن هى إلا تحسينات فنية أدخلها على تلك الآلات مصممون بارعون يتمتعون بحساسية جمالية ممتازة . وهكذا قد يكون فى وسعنا أن نقول إن الصناعة الحديثة سائرة حتماً فى سبيل الاعتراف بأهمية « الفن التجريدى » abstract art فى نطاق الإنتاج الصناعى نفسه .

حقا إننا إذا فهمنا الفن على أنه تعبير بالصور التشكيلية عن الانفعالات البشرية وللمثل العليا الإنسانية ، فإننا لن نستطيع أن نقول إن فى وسع الآلة أن تنتج عملا فنياً بمعنى الكلمة ؛ وأما إذا فهمنا الفن على أنه خلق لأشكال أو إبداع لصور تجىء ملائمة لحساسيتنا الاستطيقية ، فإنه لن يكون ثمة مانع من القول بأن الآلة قد تنتج أعمالا فنية . ولكن الإنتاج الصناعى إذا اقتصر على مراعاة النسب العددية والقوانين الهندسية فإنه لن يكون إنتاجا فنياً بمعنى الكلمة ، لأنه لا بد للرسام الصناعى أو المهندس الإنشائى أو للمصمم الفنى من أن يعمل على تكييف قوانين التناظر والتناسب مع الشكل الوظيفى للموضوع المراد صنعه . وتبعا لذلك فإن المصانع الحديثة قدأصبحت تستعين بمهارة للمهندسين الفنيين والمصممين البارعين من أجل تزويد منتجاتها الآلية بطابع جمالى يضمن لها الرواج والانتشار . فإذا عرفنا أن الموضوعات الدميمة قد أصبحت فى سوق الإنتاج الحديث بضاعة كاسدة ، أمكننا أن نفهم السر فى حرص رجال الصناعة أنفسهم على إنتاج موضوعات نافعة تجىء فى الوقت نفسه ملائمة للذوق ، مرضية لحساسيتنا الجمالية . وعلى الرغم من أن العهد الصناعى قد وجد نفسه مضطراً الى التضحية بعنصر « الندرة » أو التفرد » ، بسبب ما تقتضيه طبيعة الآلة من إنتاج بالجملة ، إلا أن تزايد الإنتاج الصناعى وتحسنه قد أصبحا يكفلان لنا اليوم من التنوع والجدة ما يضمن إشباع شتى الحاجات الجمالية للجمهور . وفضلا عن

ذلك فإن حرصنا على أن يجيء الموضوع الجمالى « نسيج وحده » (فيما يرى بعض النقاد المحدثين) إنما هو أثر من آثار تلك الحقبة الفردية من حقب الحضارة حين كان حب التملك لازال هو العامل المسيطر على نفوس الأفراد . وأما فى عهود الاشتراكية والنزعات الجماعية الحديثة فلن يضير العمل الفنى فى شىء أن تكون الآلات قد أنتجت منه أعداداً كبيرة يستطيع أن ينعم بتذوقها جمهور كبير من المستهلكين . هذا إلى أن الآلات نفسها قد أصبحت اليوم من المهارة والدقة بحيث أصبح فى وسعها أن تدخل على إنتاجها من التنوع والتجديد ما قد يعجز عنه أحياناً العمل اليدوى — حقا إن عنصر « التزيين » قد أخذ يقل فى المنتجات الصناعية الحديثة ، ولكن الفن التجريدى قد حل محل تلك الاتجاهات التزيينية القديمة ، فأصبحت للموضوعات النفعية التى تنتجها الآلات الحديثة أعمالا فنية تهيب بحساسيتنا الجمالية عن طريق ما تنطوى عليه من أشكال مجردة ترتاح لمرآها الأعين . وهكذا أصبح للفنان التجريدى دوره الهام فى الإنتاج الصناعى الحديث ، لأنه هو الذى يقوم بالتأليف بين الحاجات البشرية والقوانين العضوية ، أو هو الذى يمزج بين أعلى درجة من درجات الاقتصاد العملى وأعظم نسبة من نسب الحرية الروحية[1] .

---

(1) Herbert Read : « Art and Industry., » London, Faber, 1944, pp. 48 — 56.

الفصل الخامس

الفن والمجتمع

---

٢٣ — إذا كنا قد رأينا أنه ليس ثمة حد فاصل بين أوجه النشاط الجدى التى نشأت عنها الصناعة ، وأوجه النشاط غير الجدى التى تتكون منها الفن ، فذلك لأن ملاحظة الوقائع نفسها قد أظهرتنا بكل وضوح على أن الفن « عمل اجتماعى » travail social ، وأن الفنان هو أولا وقبل كل شىء رجل يحترف مهنة . ولو أننا نظرنا إلى المشكلة من وجهة نظر الفنانين أنفسهم ، لوجدنا أنهم جميعاً ينظرون إلى الفن نظرة جدية ، ولا يعدونه مطلقا مجرد استجابة لتلك الحاجة البشرية إلى بذل نشاط حر دون استهداف أى غرض . فليس الفن عندهم مجرد حرفة يرتزقون من ورائها فحسب ، وإنما هو عمل جدى ينطوى على الكثير من التفكير والتنظيم والجهد والتصميم ... أما إذا نظرنا إلى الفن من وجهة نظر عالم الاجتماع ، فإننا لن نستطيع أن ننكر أن وجود الفن هو واقعة إيجابية لها أهميتها فى صميم الحياة الاجتماعية . وليس أدل على صحة ما نقول من أن المجتمع نفسه فى كل زمان ومكان قد اعتبر الفن وظيفة اجتماعية ، فكان يعد الفنانين بمثابة صناع مهرة يحترفون مهنة لها أصولها وقواعدها . ولو أننا رجعنا إلى العصور الوسطى — مثلا — لوجدنا أن الفن قد كان آنذاك حرفة جدية يحرص عليها المجتمع ، فكانت هناك مراسم فنية ateliers ينفق عليها الملوك والأمراء ، وكانت هناك حرف metiers يصطنعها سائر المشتغلين بالفن .

وأما فى القرن الثامن عشر فقد كان كل فنان يجيد حرفة أو حرفا ، أعنى أنه كان صانعا وصاحب فن معاً ، فكان يصنع لوحات الهيكل ، ويرسم صوراً شخصية للأمراء والأميرات ، ويصمم الزينات والنقوش على جدران المؤسسات القومية ، وينحت التماثيل التى تزدان بها قصور الملوك والأمراء . . . إلخ . ولئن كانت الدولة فى عصرنا هذا لم تعد تطلب من الفنان إلا النزر اليسير ، حتى لقد أصبح الفن فى مجموعه جهدا شخصياً ، لا حرفة بمعنى الكلمة ، إلا أن صيحات أنصار الفن قد تعالت معلنة أهمية « الحرفة » بوصفها نقطة تلاقى الفن والمجتمع . وهكذا ذهب بعضهم إلى أنه إذا أريد للفنان الحديث اليوم أن يعود إلى احتلال مركزه فى صميم الحياة الاجتماعية ، فلا بد لنا من أن نجعل من فنه « حرفة » ، ولا بد للدولة نفسها من أن تشرف على رعاية الفنون بوصفها ظواهر اجتماعية خطيرة الشأن . وهل يمكن أن يستغنى المجتمع الحديث عن « الفنان » وهو « الرجل الصانع » الذى يخلع على مصنوعات الإنسان طابعاً استطيقياً يجعل منها أشياء محببة إلى نفسه ؟ [(١)] .

... بيد أننا حتى لوصلنا جدلا بأن الفن إن هو إلا لهو عاطل لاغناء فيه ، لكان يكفى للاهتمام بهذا اللهو أن يكون الناس قد وجدوا فيه متعة هائلة ، بدليل أن الفنانين قد استطاعوا أن يجتذبوا إليهم الجماهير ، وأن يستثيروا أفئدة الناس فى كل زمان ومكان . وإلا ، فهل يستطيع عالم اجتماع مخلص أن يغفل مثل هذه الظاهرة ، وهو يرى إلى أى حد أنزلتها المجتمعات من صميم حياتها

---

(1) Jean Cassou : « Situation de L' Art Moderne. » Paris, Ed. de Minuit, 1950, pp. 110 — 118.

وأنظر أيضا لزكريا إبراهيم : « هل الفن صناعة؟ » مقال بالمجلة ، عدد ٣٦ ، ديسمبر سنة ١٩٥٩ ، ص ٨٢ — ٨٣ .

الحضارية منزلة الجد ؟ بل هل يستطيع مؤرخ اجتماعى يصف لنا حياة روما أو بيزنطة ، أن يسقط من حسابه تماما كل ما كان لألعاب السيرك من أهمية فى حياة هاتين المدينتين ؟ ... الواقع أننا لو فصلنا الفن عن العمل الجدى ، لكان فى هذا الفصل اعتراف منا بأنه على الرغم من أن الفنان إنما يكسب قوته من وراء الفن ، وعلى الرغم من أن المجتمع هو الذى يشجعه على ذلك وهو الذى يرعاه ويفسح صدره له ، إلا أن المجتمع مخطىء فى مسلكه حيال الفنان ، لأن القيمة الاجتماعية المزعومة التى ينسبها إلى الفن إنما تقوم على مجرد وهم خاطىء ! ومعنى هذا أن المجتمع حين يهتم بالنشاط الفنى فإنه إنما يضيع جهوده ويبدد قواه ، لأن الفن عندئذ لن يكون سوى ثغرة فى جهاز المجتمع يتسرب من خلالها جانب من الطاقة الاجتماعية التى تضيع سدى ! [1] . ولكن ، هل من الحق أن الفن لا يمثل فى صميم الحياة الاجتماعية سوى مجرد نشاط عابث ينطوى على تبديد القوى ، وفقدان للطاقة ، دون أن يكون هناك أدنى أثر إنتاجى يترتب على هذا النشاط ؟ هل من الحق — كما قال دوركايم — «أنه إذا احتلت الفنون الجميلة فى حياة أمة ، مكانة أعلى مما ينبغى ، لكان ذلك حتما على حساب حياتها الجادة ؛ ولكان مآل تلك الأمة بالتالى إلى الفناء السريع . . ؟ [٢] .

هنا يقول سوريو إننا لو قارنا الفن بالعمل الجدى الضرورى ، لراعنا

---

(1) E. Souriau : « L' Avenir de L' Esthétique. » Paris, Alcan, 1929, p. 17.

(٢) دوركايم : « التربية الأخلاقية » ، ترجمة الدكتور السيد محمد بدوى ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص ٤٠ .

أن ما نسميه بالنشاط الجدى إنما هو على وجه التحديد ذلك العمل الذى يتبدد (فى العادة) دون أن يخلف أدنى أثر . وإلا ، فما الذى يتبقى بصفة عامة من كل تلك الجهود التى تستنفد أوقات الناس ، سواء أكانت تصرفات ، أم حركات ، أم كلمات ، أم مجهودات ؟ ... « لقد وجد منذ خمسة آلاف سنة ، فوق تربة وادى النيل الخصبة ، شعب هائل نشيط عامل كان يحرث الأرض ، ويزرع القمح ، وينقل المحاصيل ، وينتظم فى صفوف ، ويحمل السلاح ، ويمخر عبابه النهر ؛ فما الذى بقى من هذا كله ؟ لم يبق منه سوى بضعة تماثيل وحلى » . وهكذا نرى أن للفن وظيفة جوهرية هامة فى صميم الحياة الاجتماعية ، ألا وهى وظيفة التوفير أو الادخار fonction d' épargne . ومعنى هذا أن الكائن الاجتماعى لا يستهلك العمل الفنى (كما يستهلك فى العادة ما عداه من الطاقات) بل هو يحتفظ به على شكل آثار تظل مسجلة فى المادة . والواقع أن الفنان حينما ينجح فى أن يشكل المادة ، فإن المادة تستبقى لنا إنتاجه ، سواء أكان لوحات ، أم تماثيل ، أم معابد ، أم قصورا ، أم حليا ، أم مصوغات ، أم نياشين ... إلخ . فالنشاط الفنى هو بطبيعته نشاط فعال تظل آثاره باقية أو محفوظة أو مدخرة. وربما كان من أهم خصائص العمل الفنى أنه يفلت من الدمار ، وينفر من الاستهلاك المباشر . ألا يكفى أحيانا أن يكون للموضوع النفعى الذى نستعمله فى حياتنا العادية موضوعا فنيا ينطوى على بعض آثار التزيين أو التجميل ، لكى يخلع له طابعه الفنى عند الاستعمال ؟ فلا نلبث أن نعامله برفق ، ونلمسه بحذر ، ونقربه بكل احترام ؟ ! ألا يتردد السكين قبل أن يقدم على قطع تلك الكعكة الرائعة التى تفنن بائع الحلوى فى تزيينها بأشكال جميلة ترتاح لمرآها الأعين ؟ ألا يحدث أحيانا أن تتروى مدبرة البيت قبل أن تقدم على استعمال أوانى المائدة الجميلة ،

لمجرد أن الطبق المزين أو الآنية المصورة هي في نظرها موضوع فني لا ينبغي للمغامرة به أو التضحية به ؟ ! [1] .

... إننا هنا بإزاء ظاهرة عامة تصدق على المجال الفني بأسره ، وإن بدا لنا بادىء ذي بدء أنها لا تصدق إلا على الفنون التشكيلية . فليست فنون الأنغام والحركات بأقل دواما من فنون الأشكال والزينات ؛ بدليل أننا لو رجعنا إلى فنون الرقص والغناء عند الشعوب البدائية ، لوجدنا أن تلك الفنون لم تكن في الحقيقة مجرد فنون زائلة ، بل هي قد كانت فنونا طقسية rituels ذات طابع دائم مستمر . بل إننا لو نظرنا إلى فن الموسيقى بصفة عامة ، لوجدنا أن العمل الموسيقي كيانه العيني الذي يتسجل على شكل « نوتة » خاصة تؤدى بطريقة معينة ، مما يدل على أن الموسيقى لا تقل عن فن التصوير اتصافا بالثبات أو الدوام permanence . حقا إن مادة العمل الموسيقي أقل صلابة من مادة العمل التصويري ، ولكن من المؤكد أن كلا من الموسيقى والتصوير إنما يولد أشياء تظل باقية ، أو يراد لها أن تظل على قيد البقاء . فالفنون جميعاً إنما تتفق في كونها تضطلع بوظيفة التوفير أو الادخار في حياتنا الاجتماعية . ولكن بعضا من الباحثين — فيما يقول سوريو — قد حاول أن يشككنا في أهمية هذه الوظيفة الادخارية ، بدعوى أن التوفير لا يخلق الثروة ، بل هو يحرم الجماعة من بعض الثروات العامة . وتبعا لذلك فإن الموضوعات الفنية في رأي هؤلاء إن هي إلا موضوعات عاطلة نوفرها ونختزنها ، فلا تعود لها أدنى قيمة ، ولا يصبح لها أي استعمال . وهكذا تستقر تلك الثروة الفنية العاطلة في المتاحف

---

(١) E. Souriau ; « L'Avenir de L' Esthétique », Ch. XX, pp. 98 — 99.

ونواويس التاريخ ، حيث تصبح تراثا لا يحفل به الحاضر ! ولكن ، كيف تزعم أن تلك الموضوعات التى تضمها جدران المتاحف هى أشياء مختزنة عديمة الاستعمال ؟ دعك من المتعة التى يحصلها الزائر لتلك المتاحف ، وقل لى بربك ، أليس فى التردد على تلك المعامل الفنية الحية ضرب من الفائدة التعليمية ؟ إن المتحف لهو بلا شك مجموعة من النماذج ، ولا بد من أن يكونُ لتلك المجموعات موضعها فى أشد المصانع حرصاً على النفعية . فليس العمل الفنى بالشىء الميت الذى ندفنه فى المتاحف ، وإنما هو قد يصبح وثيقة هامة تحرص عليها الجماعة ، فلا تجد مندوحة عن أن تنتزعه من دائرة الاستعمال العادى ، لكى تستبقيه فى سجلها التاريخى الذى يضمن له الخلود . ومعنى هذا أن المكان الطبيعى للأعمال الفنية إنما هو المنازل لا المتاحف ، بدليل أن لدى الأفراد من اللوحات الفنية (مثلا) أكثر من كل ما تضمه جدران اللوفر ، كما أن فى القصور والكنائس من التماثيل أكثر من كل ما يحويه البرادو ... الخ . ولئن كانت بعض ضرورات التعليم الفنى أو الدراسة الأثرية قد تضطرنا أحيانا إلى أن ننتزع من دائرة الاستعمال الفعلى بعض الموضوعات الفنية الخاصة (لما لها من أهمية كبرى بهذا الصدد) ، فإن الجانب الأكبر مما نسميه بالإنتاج الفنى لا بد من أن يظل باقيا فى دائرة الاستعمال العادى . وإذن فإن الادخار أو التوفير لا يعنى الاختزان أو التخبئة ، وإنمـــا هو يعنى الاقتصاد فى الاستعمال ، أو الاستعمال فى الوقت المناسب ، بدليل أن الأوانى الجميلة لا تلبث أن تحتل مكانها فوق موائد الأعياد والحفلات الكبرى ، كما أن الأثاث الفخم الذى نحرم على أطفالنا الاقتراب منه لا يلبث أن يشهد المعجبين به فى أيام الاستقبال والترحيب بكبار الزائرين ! ولهذا يقرر سوريو أن صفة البقاء التى تتمتع بها آثار الإنتاج الفنى لا تعنى أن هذه الآثار قد استحالت إلى موضوعات سحرية لا يصح لمسها ، أو أشياء ممنوعة

لا يجوز الاقتراب منها ، وإنما ينبغى أن نقرر على العكس من ذلك أن من شأن هذا الإنتاج الفنى أن يصبح أداة فعالة مستمرة تعدل من البيئة الواقعية التى يحيا فى كنفها أفراد الجماعة . وربما كان من أظهر الخصائص الموضوعية للميزة للمجتمعات القديمة أنها كانت تكيف نشاطها الحى المادى مع بيئة مصنوعة من تلك الأشياء التى استحدثها الإنتاج الفنى أو الصناعى بصفة عامة (١)

٢٤ — فهل نقول بأن الظاهرة الفنية هى فى الأصل مجرد ظاهرة اجتماعية، ما دام الفنان هو مجرد رجل محترف يقوم بإنتاج أشياء تحتاج إليها الجماعة ؟ ... هنا نجد أن التفسير الاجتماعى للفن قد لقى ضروبا عنيفة من المعارضة ، فإن النشاط الفنى لهو من بين ضروب النشاط البشرى أكثرها فردية ، وأظهرها تلقائية ، وأشدها تعبيرا عن الحرية . وآية ذلك أن الذوق والإحساس ، أو بالأحرى أصالة الذوق والإحساس ، هى فى صميمها واقعة ذاتية لا تقبل أية إحالة اجتماعية أو أى تفسير اجتماعى . فالفنان هو — فى الظاهر على الأقل — ذلك المخلوق المبدع الذى يواجه بيئته الاجتماعية بكلمة « لا » ، والذى يجد فى نفسه من الشجاعة ما يستطيع معه أن يرفض شتى المعايير القائمة . حقا إن الحيوان الجمالى هو فى الوقت نفسه حيوان اجتماعى ، ولكن الحاجة الجمالية (فيما يرى ريبو Ribot) لم تنشأ فى الأصل عن مصدر اجتماعى صرف . ولئن كان أثر البيئة قد يطبع العمل الفنى بطابع واضح كل الوضوح ، عميق غاية العمق ، إلا الفن مع ذلك هو فى صميمه ظاهرة بشرية ، قد نبعت عن أصل

---

(١) E.Souriau; « L'Avenir de l'Esthétique, » Alcan, 1929, pp. 100 — 101.

فردى . ولهذا يقول ريبو إن « الفن يبدأ من الفرد ويعود إلى الفرد »[1] . أما إذا احتج البعض بأن الفنان إنما يختار موضوعاته من الوسط الذى يعيش فيه ، فإن عالم النفس الفرنسى الكبير دلاكروا يرد على هذا الاعتراض بقوله إنه على الرغم من أن الفن يعكس بوضوح تلك البيئة الاجتماعية الخاصة التى يصدر عنها ، إلا أن هذا لا يكفى للأخذ بوجهة نظر الاستطيقا الاجتماعية ، لأن التعبير الفنى عن القضايا الاجتماعية أو الموضوعات الجمعية لا يعنى عالم الجمال بقدر ما يعنيه التعبير الفنى فى ذاته . « والفن لا ينحصر فى اختيار تلك الموضوعات بقدر ما ينحصر فى صياغتها والتعبير عنها »[2] .

ولكن ، إذا كانت المشكلة الجمالية هى فى صميمها عبارة عن مشكلة العلاقات القائمة بين الصور النفسية وتعبيرها المادى ، فإن من المؤكد أن الرابطة التاريخية التى تجمع بين تلك الصور من جهة ، وبين التصورات الجمعية représentations collectives من جهة أخرى ، لهى علاقة واقعية لا سبيل إلى إنكارها ؛ وليست مهمة الاستطيقا الاجتماعية سوى أن تكشف عما بين العمل الفنى وبيئته الاجتماعية من روابط وثيقة . فإذا عرفنا أن الوعى الجمالى ليس بالوعى المغلق ، وأن العمل الفنى ليس « ذرة روحية » (أو منادة) لا نوافذ لها ولا أبواب ، أمكننا أن نفهم لماذا يذهب علماء الجمال الاجتماعيون إلى القول بأن ثمة ضرباً من الاستمرار أو الاتصال بين عقل الفنان وعقول الناس المحيطين به . « حقاً إن الانفصال النفسى (على حد تعبير جول رومان) قد ينتهى بأن

---

(1) Cf. V· Feldman : «L'Esthélique Française contemnoraine» Alcan, 1936, p 53—54.

(2) H. Delacroix: « Psychologie de L' Art », Paris, Alcan 1927, p. 467.

يصبح حقيقة واقعة فى بعض الحالات ، ولكن هذا لن يكون إلا بطريقة ثانوية مفتعلة . . . ومهما يكن من شيء فإن هذا الانفصال إنما يسود على السطح أكثر عما يشيع فى الأعماق ، وفى الشعور أكثر منه فى اللاشعور . وإذن فإن هذا الانفصال هو أولا وقبل كل شيء رفض إرادى من جانب النفس لإدراك الاتصال »[1] . والواقع أن العالم النفسى لايتألف من مجموعات متناثرة من الفرديات المستقلة ، بل إن ثمة اتصالا حقيقيا بين الذوات تشهد به الواقعة الجمالية نفسها . فليس فى استطاعة عالم الجمال أن يضرب صفحا عما هنالك من روابط وثيقة بين الفن وغيره من الظواهر الاجتماعية الأخرى ، خصوصا وأن الاستطيقا ليست فى صميمها سوى علم الحساسية الوجدانية ، أى العلم الذى يدرس تلك الانطباعات التى يحدثها فى نفوسنا العمل الفنى . . وإذن فلابدلنا من أن نتوقف قليلا عند دراسة العلاقه بين الفن والمجتمع .

وهنا نجد أن كثيرا من علماء الاجتماع يربطون بين الدين والفن ، فيقولون إن الظاهرة الجمالية قد نشأت أول ما نشأت فى أحضان « المعبد » Le Temple لأن المعبد هو الذى عمل على ظهور أقدم الفنون البشرية جميعا ألا وهو فن المعمار ، ثم ظهرت الحاجة إلى تزيين جدران المعابد بالنقوش والتماثيل والأشكال البارزة ، فكان من ذلك أن ظهر فن النحت . ولم يلبث المثالون أن تفننوا فى عمل التماثيل الملونة ، فكان من ذلك أن ظهر فن التصوير الذى لم يكن يستعمل فى الأصل إلا لتزيين جدران المعابد . ولما كانت العبادة تستلزم بالضرورة إقامة الاحتفالات الدينية ، فقد ظهرت على التعاقب فنون الرقص

---

(1) Juies Romains: « Petite Introduction à l'unanimisme » in « Problémes d' Aujourd' hui » 1931, Kra, p. 165.

(المقدس) ، وللموسيقى (خصوصا الغناء) والشعر الغنائى . وهكذا نشأت معظم الفنون الجميلة فى أحضان المعبد ، فكان الدين هو الظاهرة الاجتماعية الكبرى التى عملت على ظهور الفن وتطوره وترقيه . بل إننا لو رجعنا إلى تاريخ العصور الوسطى ، لوجدنا أن الكنيسة قد عملت على إحياء الكثير من الفنون ، و فى مقدمتها جميعاً فن المعمار ، رومانيا كان أم قوطيا . وليس بدعا أن تقوم هذه الصلة الوثيقة بين الفن والدين ، فإن الدين فى صميمه رابطة اجتماعية وثيقة تجمع بين الناس ، حتى لقد كانت المعابد فى بعض العهود بمثابة أماكن للاجتماعات والمبادلات التجارية والتسليات الاجتماعية . . الخ . وهكذا نشأت الفنون بين جدران المعابد ، ولكنها لم تلبث أن خرجت منها بعد أن أصبحت لها صبغة دنيوية جعلت منها صنائع خاصة يصطنعها الأفراد لحسابهم الخاص[1] .

بيد أننا لسنا نجد معابد عند جميع شعوب العالم ، فإن بعض القبائل الرحل لم تكن تهتم خلال عصور طويلة بإقامة أمثال هذه الأبنية الدينية ، على الرغم من أننا نجد لديها أعمالا فنية تشهد بأنها لم تكن تجهل الفن . بل إننا حتى لو رجعنا إلى عصور ماقبل التاريخ ، فإننا سنجد أن الإنسان قد عرف منذ العصر الحجرى الأول كيف ينحت لنفسه بعض الأدوات أو الآلات الخاصة من العظم وحجر الصوان . ولهذا يرفض بعض العلماء تفسير نشأة الفن بالرجوع إلى الظاهرة الدينية ، بحجة أننا لانعدم لدى بعض طوائف الحيوان نفسه مجموعة من العوامل الفنية التى تتحكم فى عمليات الانتخاب الجنسى . وهذا ما ذهب إليه داروين مثلا حينما قرر أن الذكر فى المملكة الحيوانية قد يتفنن فى خلق أسباب

---

(1) Raymond Bayer : « Traité d' Esthétique » Colin, Paris, 1956, p 156.

الإغراء الجنسى حتى ينجح فى الظفر بإعجاب الأنثى مستعينا على تحقيق ذلك بالتأنق والرشاقة والقوة والصياح . . إلخ .

ولئن كان الذكر فى المملكة البشرية أقل جمالا فى العادة من الأنثى (بعكس الحال فى المملكة الحيوانية) ، إلا أن نشاط الغدد التناسلية لدى الذكر يقترن بنمو مواهبه الفنية ، فيصبح المراهق شاعراً ، ويحاول عن طريق الإبداع الفنى أن يجتذب انتباه الأنثى . وتبعاً لذلك فإن الجمال ، والحب ، والجنس ، هى فى نظر داروين بمثابة أوجه ثلاثة لظاهرة واحدة بعينها ، ألا وهى تطور الحياة[1] . بل ربما كان فى استطاعتنا أن نقول إننا نتميز فى رقص البدائيين نفس الغرائز التى نجدها لدى الحيوانات . فالتنافس الجنسى هو الذى يولد لدى الإنسان البدائى تلك الفنون الأولية التى نلمحها لدى بعض أنواع الحيوان كالرقص والصياح والغناء والمحاكاة ... الخ .

وحتى لو نظرنا إلى الإنسان المتحضر نفسه (خصوصاً لدى المرأة) ، فإننا لن نعدم لديه نظائر لبعض تلك الفنون . ولعل هذا هو ماعناه نيتشه حينما قال إن كل أدب فرنسا الكلاسيكى الرفيع لم يكن سوى ثمرة من ثمار اهتمام الفرنسيين بالحب ، والمرأة ، والجنس . ومن هنا فقد ربط كثير من علماء الجمال بين الحب والفن ، بدعوى أن معظم فنون الإنسان الحديث قد نشأت عن الجمال الأنثوى ، والغريزة الجنسية ، وشهامة الرجولة ، والصراع بين الجنسين ، وخيالات الحب العذرى ، وتصورات الفروسية ، ولذات الحياة الجنسية ... إلخ . ثم

---

(1) Charles Lalo : « Notions d'Esthétique » , P. U. F. , 1952, 4 ed., p. 48 .

لم تلبث هذه الفنون الإنسانية أن تطورت بشكل تلقائى ، فعملت على ظهور فنون صغرى ، نعدها فنون استهلاك أكثر مما هى فنون إنتاج ، كفن التجميل واستعمال المساحيق والتأنق فى الملبس وشتى فنون الذوق للترف ... إلخ والظاهر أن الغريزة الجنسية قد أسهمت إلى حد كبير فى نمو تلك الفنون ، بدليل أن شتى الموضات الحديثة تستوحى من قريب أو بعيد ذلك المصدر الجنسى الذى نبعت عنه الغالبية العظمى من تلك الفنون الصغرى .

أما إذا تركنا جانباً مشكلة أصل الفن ، لكى نقتصر على النظر إلى المظهر الاجتماعى للنشاط الفنى ، فإننا لن نجد أدنى صعوبة فى أن نتحقق من أن الفنان (وإن كان ينشد الكمال الموضوعى) إلا أنه إنما يهدف أولا وبالذات إلى النجاح الذاتى . حقا إن الفنان قد يتخذ له اسماً مستعاراً يتخفى وراءه بعض الوقت ، ولكنه إنما يفعل ذلك لكى يعود فيرفع القناع عن وجهه فى الوقت المناسب . ومهما كان من أمر تلك الصبغة الذاتية التى تتسم بها بعض الأعمال الفنية ، فإن من المؤكد أن أصحابها إنما يهدفون من ورائها إلى الشهرة ، إن لم نقل إلى الثراء (فى بعض الأحيان) . ولكننا نلاحظ فى بعض العصور القديمة ، أن الفنان لم يكن يسعى نحو المجد أو الشهرة ؛ بدليل أن الفنانين لم يكونوا يسجلون أسماءهم على أعمالهم الفنية ، بل كانت شخصية الفنان (مثالا كان أم مهندساً معماريا) تظل مجهولة . وهكذا وجد فى القديم فن بدون فنان ! ومع ذلك ، فقد بقيت تلك الفنون القديمة ، لأنها كانت فنوناً جماعية تعبر عن الإنتاج المشترك . ونحن نعرف كيف كانت الملاحم اليونانية القديمة ثمرة لتضافر عدد كبير من الشعراء ، فكان هناك أكثر من شاعر اشترك مع هوميروس فى صياغة الإلياذة والأوديسه . وإن كان التاريخ قد استبقى لنا من بين هؤلاء الشعراء جميعاً اسم هوميروس

وحده بوصفه آخر من تعاقب على تسجيل تلك الملاحم . فلم يكن الإنتاج الشعرى أو المعارى فى البدء إنتاجاً فرديا ، بل كان إنتاجاً جماعيا لاتـكاد تظهر فيه فردية أى فنان بعينه . وهكذا كان المجتمع بأسره هو المهندس ، وكان المجتمع بأسره هو الشاعر ، وكانت الملاحم بمثابة أساطير جماعية يبتدعها المجتمع ، ويزيد عليها ، ويعدل منها ، وينقحها جيلا بعد جيل ، وينقلها عن طريق التراث الشفوى من عصر إلى آخر ؛ وبذلك اندرجت فى تيار الحياة الجماعية : بما فيها من أفـكار مشتركة وأخلاق سائدة ، وخضعت لتطورها وترقيها ونموها وصيرورتها المستمرة . ولازلنا نلاحظ فى بعض مظاهر إنتاجنا الأدبى الحالى بعض آثار لتلك الروح الجماعية فى الإنتاج ، كما هو الحال مثلا حينما يتضافر جماعة من الـكتاب من أجل تأليف معجم أو تصنيف مؤلف تاريخى ، فلا يكاد يبقى فى سجل التاريخ من بين أسماء أولئك الـكتاب المتعاونين سوى اسم الشخص الذى أشرف على إخراج العمل الأدبى[1] .

والواقع أننا لو أنعمنا النظر إلى الأعمال الأدبية أو الفنية فى المجتمعات البدائية ، لوجدنا أنها كانت ذات صبغة اجتماعية بحتة : لا لأن المجتمع كان منها بمثابة المؤلف أو المبدع فحسب ، بل لأنه كان هو نفسه موضوعها أيضاً . فلسنا نجد فى تاريخ الفنون عند البدائيين شعراء فرديين يغنون لأنفسهم فحسب ، أو ينشدون قصائد ذاتية تترجم عن إحساساتهم الخاصة ، بل نحن نجد أن معظم الشعراء إنما كانوا يتناولون فى قصائدهم موضوعات اجتماعية ، ويعبرون فى أشعارهم

---

(1) Raymond Bayer : « Traité d' Esthétique. » , Colin, 1956 p. 157 .

عن مشاعر جماعية. وهكذا ظهرت القصائد القومية العظيمة التى يمكن أن نعدها « اجتماعية » إلى أبعد الحدود ، لأن أصحابها لا يتحدثون عن أنفسهم على الإطلاق ، ولا يتصورون أن يكون بين جمهور المستمعين إليهم شخص واحد لايتصف بالروح الاجتماعية مثلهم. فلم يكن موضوع الشعر هو الحب أو العاطفة الفردية أو الأحاسيس الخاصة ، بل كانت معظم القصائد تدور حول الأمراء والمحاربين والحروب على وجه الخصوص ، كما هو الحال مثلا فيما انحدر إلينا من قصائد يونانية عن حروب طروادة. ولم يفقد الشعر هذا الطابع القوى إلا فى عصر متأخر نسبيا ، حينما بدأ الشعراء يحدثوننا عن كوامن نفوسهم ، ويعبرون فى قصائدهم عن أحاسيس فردية. وهكذا ظهر « الشعر الغنائى » — poésie lyrique — الذى يتميز عما عداه من ضروب الشعر بطابعه الذاتى السيكولوجى. ولاشك أنه ليس مايمنع الفرد المنعزل من أن يحاول التعبير عن آلامه وأفراحه بصورة فنية ، حتى ولو لم يكن هناك أى جمهور يستمع إليه ، فإن من شأن هذا التعبير الفنى أن يخفف من حدة تلك العواطف أو أن يهدىء من عنف سورتها. وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى الغناء : فان الفرد المنعزل يستطيع أيضاً أن يغنى لنفسه أو أن يستعين على تحمل الوحدة بالغناء. ولكن أليس الملاحظ عادة أن الشاعر يلتمس الآذان الصاغية ، كما أن المغنى إنما يجد لذة كبرى فى أن يستمع إلى أغانيه جمهور من المعجبين ؟

٢٥ — لقد كان آلان يقسم الفنون إلى نوعين : فنون فردية (كالشعر والتصوير مثلا) وفنون اجتماعية (كالمعمار والتمثيل المسرحى مثلا) ، ولكنه لم يلبث أن فطن هو نفسه إلى أنه ليس ثمة فن فردى محض على الإطلاق[1]. حقا

---

(1) Cf. Alain : « Système des Beaux — Arts., » Gallimard. 1926, p. 42.

إن لوحات مصور حديث مثل جوجان Gauguin هى بلا شك ثمرة لتأملات فردية وجولات شخصية ، ولـكننا نلاحظ فى مرسم مصور آخر مثل روبنس Rubens مثلا (١٥٧٧ — ١٦٤٠) أن التصوير قد كان يمثل عملية جماعية ، فـكان معاونو الفنان يضطلعون بمهمة مزج الألوان ودهان بعض أجزاء قليلة الأهمية من اللوحة ، بينما كان الأستاذ يقتصر على وضع التصميم وتوزيع اللمسات ورسم الأجزاء المهمة من اللوحة . وهكذا لم يكن فن التصوير فى تلك العصور فنا فرديا محضاً ، بل كان فنا جماعياً art collectif يشترك فى أدائه جمهور من الفنانين . ولـكن على الرغم من أن معظم الفنون تحتمل التعاون الجماعى كما تحتمل أيضا الإنتاج الفردى ، إلا أن ثمة فنوناً نعدها جماعية فى صميمها ، لأنها بدون عون المجتمع وتضافر مجموعات من الأفراد لا بد من أن تصبح مستحيلة أو متعذرة . فالمعمار — مثلا — هو فن تعاونى إلى أقصى حد ، لأن أبعاده وتنوعه وضخامته تتعارض تماماً مع أى تنفيذ فردى ، كما يظهر بوضوح من بناء الـكاتدرائيات فى العصور الوسطى حين كانت الـكاتدرائية تستلزم تصميمات هندسية عديدة وتضافر أفراد عديدين على مراقبة شتى مراحل البناء . . . الخ . وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى الفن المسرحى ، فإن المسرح فى كل زمان ومكان لم يكن سوى ساحة كبرى يلتقى فيها المؤلف بالممثلين ، وتتعالى فيها صيحات المخرج حين يصدر أوامره إلى الممثلين ، ويصبح فيها المؤلف نفسه مجرد متفرج يشهد تتابع المواقف المسرحية على نحو قد يروقه أو يسوءه أو يفاجئه أو يواجهه بما لم يخطر له على بال ! وربما كانت صناعة الأفلام السينمائية اليوم هى أكبر مظهر من مظاهر التخصص والتعاون فى حضارتنا الحديثة : فقد أصبح إنتاج الفلم الواحد يستلزم حشداً كبيراً من المواهب الفنية ، كما أصبح رائد الإنتاج السينمائى

الحديث هو التخصص بأعلى صوره ، والتعاون فى أكمل مظاهره(١) . ولا يختلف الفن الموسيقى من هذه الناحية عما عداه من الفنون : فإنه وإن كان الأداء الفردى ممكناً ، إلا أنه لا بد من أن يتوافر فى العادة ضرب من التعاون بين مؤلف للقطوعة الموسيقية وعازفها ، حتى يتحقق الأداء على الوجه الأكمل . كذلك لابد للمغنى من موسيقار أو عازف يصاحبه أثناء الغناء ؛ فإذا كان اللحن الموسيقى مؤلفاً من توافق عدد كبير من الأنغام (كما هو الحال فى الهارمونيا) ، أصبح من الضرورى أن يتضافر عدد من العازفين على أداء اللحن . وهكذا تتطلب السيمفونية اشتراك عدد ضخم من العازفين ، فيصبح أداء السيمفونية عملية اجتماعية تستلزم تضافر مجتمع من الفنانين . — ولكن ليس يكفى أن نقول إن كلا من الفن المسرحى والفن الموسيقى « اجتماعى » من حيث طريقة إنتاجه ، بل لابد من أن نضيف إلى ذلك أن كلا منهما أيضاً « اجتماعى » من حيث طريقة استهلاكه . فالمسرحية والمقطوعة الموسيقية قلما تتذوقان فى الوحدة أو العزلة ، بل لابد لهما من جمهور نظارة أو مستمعين . وحينما يقل عدد المتفرجين ، فإن ضعف عامل التشجيع كثيراً ما يؤثر على مستوى الأداء الفنى نفسه .

حقا إن كثيراً من الفنون تتجه نحو الفرد الواحد بطريقة مباشرة ؛ وبالتالى فإن المتعة الفنية فى مثل هذه الحالات تظل متعة سيكولوجية بحتة . وهذا مايحدث مثلا بالنسبة إلى الرواية أو القصيدة حين يقرأها الفرد فى مطالعاته الخاصة ، فتكون العلاقة مباشرة بين المؤلف والقارىء ، أو يكون المؤلف

---

(1) Thomas Munrc : « Les Arts et leurs relations mutuelles., » P. U. F., 1954, p. 232.

(على الأصح) هو الوسيط بين شخصياته الفنية ونفسية القارىء . ولكن من المؤكد أن ثمة فارقاً كبيراً بين أن يقرأ الفرد قصيدة ما قراءة صامتة ، وبين أن ينشدها بصوت مسموع . فإن إلقاء القصيدة يفترض وجود مستمعين ، وهذا من شأنه أن يزيد من قيمة العمل الفنى ، لسبب بسيط ألا وهو أن الفن عندئذ يكون قد استحال إلى فن اجتماعى . ونحن نعرف كيف أن ثمة فنوناً أدبية عديدة تتصف بصبغة اجتماعية واضحة فى جانبها الإنتاجى ، لأنها لا يمكن أن تتحق إلا على مرأى من الجمهور ، كما هو الحال مثلا بالنسبة إلى الفن المسرحى (سواء أكان دراما أم كوميديا أم أوبرا) . فهذا النوع من الفن لا يستلزم مؤلفا ومؤديا فحسب ، بل هو يستلزم أيضاً مستمعين . وربما كان فى وسعنا أن نقول إن صالة المسرح لهى أشبه ما تكون بعالم أصغر microcosme يلخص جميع طوائف المجتمع البشرى . وهنا يصبح المؤلف تحت رحمة الجمهور . فإن المتفرج يستطيع أن يستحسن أو يستهجن ، وهو يستطيع أن يصفق أو يصفر ، وهو فى كلتا الحالتين لابد من أن ينصب نفسه قاضياً يحكم على المؤلف بكل صراحة وشجاعة وجرأة .

وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى فن الخطابة l' art oratoire ، فإنه لا يمكن أن يكون ثمة خطيب بدون جمهور . وإن التجربة نفسها لتظهرنا بوضوح على أن الخطبة المقروءة تفقد جانباً كبيراً من قوتها ، كما أن الحديث السياسى المنشور لا يعادل بحال ذلك الخطاب السياسى المتدفق الذى يلقيه صاحبه بنفسه على الأعداد الماثلة من الجماهير ! والواقع أن التفكير الخطابى لا يمكن أن يتولد إلا فى البيئة الاجتماعية التى تشتعل فيها حماسة الجماهير ، لأن من طبيعة الخطابة أن تنشط تحت تأثير عامل الاستثارة الجماعية . وهذا ما يحدث أيضاً بالنسبة إلى الفن المسرحى ، فإن الممثل يستمد حماسته من حمية الجمهور ، بحيث أنه لو قل عدد

المتعمين ، لـكانت النتيجة الطبيعية لذلك هى فتور الممثل ؟ فإذا ما انعدم الجمهور أصبح التمثيل نفسه أثراً بعد عين !

وفضلا عن ذلك ، فإن هناك فنوناً يمكن اعتبارها اجتماعية من حيث الموضوع ، أعنى أنها لاتدور حول الإنسان الفردى ، وإنما تدور حول المجتمع نفسه . وربما كان فى وسعنا أن ندخل فى عداد تلك الفنون فن التأريخ ، حينما يتخذ صيغة أدبية فيعمد إلى وصف أحداث المجتمع البشرى وسردها بطريقة فنية مشوقة . وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى الرواية le roman حينما تصور لنا مجتمعاً من الشخصيات العديدة التى تتلاقى وتتصارع وتتجاذب وتتنافر فى بيئة اجتماعية تتحكم فيها عقلية جماعية مشتركة . ولسنا نجد عملا فنياً واحداً يمكن القول بان موضوعه فردى محض ، اللهم إلا كتابة السير الخاصة biorgraphie بوصفها دراسة لشخصيات فردية مستقلة[1] .

٢٦ — وهذا تين H. Taine (١٨٢٨ — ١٨٩٣) صاحب كتاب « فلسفة الفن » ، يحاول أن يظهرنا على تأثير الجماعة على الفن ، فيقدم لنا نظرية استطيقية حتمية تقوم على الاعتقاد الجازم بوجود قوانين ضرورية تتحكم فى كل حالة من حالات الفرد والجماعة ، وتحدد اتجاه التطور لدى كل من الفرد والمجتمع على السواء . ونحن نعرف أن تين قد شاء للاستطيقا أن تصبح دراسة علمية لا شأن لها بأحكام القيمة ، فليس بدعاً أن نراه يحاول دراسة الفن بأسلوب العالم الطبيعى ، وأن يتجه نحو تطبيق منهج التحليل على الظواهر

---

(1) Raymond Bayer : « Traité d' Esthétique., » Colin, 1956, p. 159.

الجمالية ، حتى يتسنى له التوصل إلى القانون العلمى الذى يتحكم فى سير الترقى الفنى ، بدلا من الاقتصار على تفسير الفن بالحديث عن العبقرية والإبداع والأصالة الفردية . . . إلخ . وهكذا عمد تين إلى تطبيق للنهج الطبيعى على ثلاث مشكلات جمالية كبرى ألا وهى : ماهية العمل الفنى ، وتكوينه ، وقيمته . وكانت نقطة البدء فى هذه الدراسة هى الاعتراف بأن العمل الفنى ليس واقعة فردية منعزلة ، بل هو ظاهرة تندرج تحت مجموعة أخرى من الظواهر التى تفسرها . فليس من شأن النقد الفنى — فى رأى تين — أن يقدم لنا طائفة من الأحكام الشخصية ، أو الانطباعات الذاتية ، أو القواعد التقديرية ، وإنما لا بد له من أن يستحيل إلى علم طبيعى يحلل لنا العقلية البشرية فى صميم صيرورتها . وقد نتوهم أن العمل الفنى هو إبداع أصيل لا سبيل إلى التنبؤ به سلفا ، وكأنما هو تولد تلقائى ، أو انبثاق شبه سحرى ، ولكن الحقيقة أن العمل الفنى هو ظاهرة طبيعية تحددها الحالة العامة للعقلية الجماعية ، والعادات الأخلاقية السائدة . ولهذا يقرر تين بصريح العبارة « أن ابتكارات الفنان ومشاركات الجمهور الوجدانية قد تبدو فى الظاهر تلقائية ، حرة ، وليدة الهوى ، وكأنما هى رياح عاصفة عارضة متقلبة ، ولكنها فى الحقيقة — مثلها فى ذلك كمثل تلك الرياح نفسها — إنما تخضع لمجموعة من الشروط المحددة والقوانين الثابتة »(١)

أما هذه الشروط العامة التى تتحكم فى تطور الوقائع الجمالية وترقى الأعمال الفنية ، فهى بعينها تلك الشروط التى تخضع لها شتى الظواهر البشرية الأخرى ،

---

(1) H. Taine : « Philosophie de l' Art., » Paris, Hachette., Vol. I., 1865, p. II.

ألا وهى : الجنس أو السلالة ، والبيئة أو الوسط الاجتماعى ، والعصر أو المرحلة التاريخية . ومعنى هذا أن العمل الفنى إنما هو ظاهرة طبيعية ، تتكون بطريقة تدريجية فى ذهن إنسان حى ينتمى إلى حضارة بعينها ، ومن ثم فإن هذا العمل لايخرج عن كونه ناتجا ضروريا produit nécessaire يمكن فهمه بإرجاعه إلى تلك الشروط الخارجية التى تحكمت فى عملية تكوينه . ولما كان منهج تين التاريخى إنما يستند إلى فلسفة حسية حتمية يظهر فيها بوضوح تأثير اسپينوزا والتجريبيين الإنجليز ، فليس بدعا أن نراه يجعل من الإنسان مجرد جهاز آلى عقلى automate spirituel ، وكأن كل إنتاجه محدد سلفاً بمجموعه من الضرورات السيكولوجية والاجتماعية . والواقع أن الإنسان الجسمى المرئى — فى نظر تين — ليس إلا قرينة ، أو أمارة نستطيع عن طريقها أن ندرس الإنسان الروحى الخفى . فما يعنينا على وجه التحديد ليس هو الحركات الخارجية والشكل الظاهرى ، بل هو تلك النفس الحية التى تكمن من وراء كل تلك المظاهر . وليس من شك فى أن ما يحدد شتى حالات الإنسان الباطن اللامرئى ، وسائر أفعاله الخارجية الظاهرية ، وكافة مظاهر نشاطه على اختلاف ألوانها ، إنما هى علل خاصة تتمثل فى أساليب محددة من الشعور والتفكير . وسواء أكانت تلك الوقائع مادية أم أدبية ، جسمية أم نفسية ، فإن لها بالضرورة عللها . وكل واقعة معقدة إنما تتولد عن تلاقى وقائع أخرى أبسط منها ، تصدر عنها وتتوقف عليها . فلنبحث إذن عن تلك الوقائع البسيطة فى مجال الكيفيات الأدبية (أو الصفات الأخلاقية) ، كما نبحث عنها عادة فى مجال الكيفيات المادية (أو الصفات الفيزيقية) . (1)

---

(1) Taine : « Histoire de la Litérature Anglaise., » 1863, t.I. Introduction. p. IX, XV.

فاذا ما نظرنا الآن إلى تلك الشروط الثلاثه التى يتحدث عنها تين ، وجدنا أن ما يعنيه بالجنس إنما هو مجموع « الاستعدادات الفطرية الوراثية » ، التى تتحكم فى كل شعب من الشعوب ، بوصفه منحدرا من سلالة خاصة . وأما المقصود بالبيئة Le milieu فهو الوسط الطبيعى ، على اعتبار أن هذا الوسط من شأنه أن يخلق هو نفسه وسطا أخلاقيا أو بيئة أدبية . عن طريق نوع العمل الذى يمارسه أفراد الجماعة ، ودرجة حظهم من الغنى أو الترف أو الفقر .. الخ . وتبعاً لذلك فإننا إذا أردنا أن نفهم أى أثر فنى ، أو أى فنان ، أو أية مجموعة من الفنانين ، كان علينا أولا وقبل كل شيء أن نتعرف بدقة على الحالة العامة للروح الاجتماعية والعادات الأخلاقية السائدة فى البيئة التى نحن بإزائها . والقاعدة العامة هنا هى أن الفن والحضارة المعاصرة له ظاهرتان متواقتتان ، فهما ينموان ويترعرعان ، ويتطوران ، ويموتان فى وقت واحد . « والبيئة — على حد تعبير تين — هى التى تجلب الفن أو تذهب به ، مثلها كمثل البرودة حين تجلب الندى أو تذهب به ، بحسب درجة شدتها أو ضعفها[1] » حقا إن الأثر الفنى الواحد قد يبدو شاذا لا مثيل له ، أو عملا استثنائيا هو نسيج وحده ، ولكننا لو رجعنا إلى تاريخ الفن (فيما يزعم تين) لألفينا أن شكسبير مثلا لم يكن شخصية فذة فى تاريخ عصره ، بل لقد وجد إلى جواره عدد غير قليل من الشعراء الروائيين ومؤلفى الدراما مثل مالر وبن جونسون وبومون وغيرهم ، وهؤلاء جميعا قد كتبوا مسرحيات تتميز بنفس الخصائص التى كان

---

(1) Hyppolite Taine: « Philosophie de L' Art », 1862, t. I. p. 220.

يميزبها إنتاج شكسبيرالمسرحى . ولم يكن روبنس Rubens (١٥٧٧ — ١٦٤٠) مصورا فذا لانظير له ، بل لقد وجد له نظراء كثيرون فى بلجيكا مثل كرير Crayer وفان ديك Van Dyck وجوردان Jordaens ، وهؤلاء جميعا نظروا إلى فن التصوير من وجهة نظر متقاربة ، حتى ليصح أن نعدهم أفراد أسرة واحدة . فالزمن إذن عامل استطيقى هام ، لأنه يترجم عن مقدار « السرعة المحصلة » ، فيظهرنا على تأثير كل جيل من الفنانين على الأجيال التالية له . وهكذا يخلص تين إلى القول بأن تلك العوامل الجماعيه الثلاثة (ألا وهى . الجنس ، والبيئه ، والزمن) هى المسئولة عن خلق « درجـــة الحرارة الأخلاقية » (أو الأدبية) température morale التى تتلاءم مع هــذا العمل الفنى ، أو ذاك ، مثلها فى ذلك كمثل درجه الحرارة المـاديه التى تعد مسئولة عن إمكان نمو هذا النبات ، أو ذاك فى هذه البيئة للعينة أو تلك . وعلى ذلك فإن العبقرية ليست إلا نتاجا لمجموعة من القوى ، ما دامت مشكلة الإبداع الفنى إن هى إلا مشكلة آليه تتـكفل بحلها قوانين الميـكانيكا .(١)

ولـكن هل من الحق أن العمل الفنى محدد تحديدا صارما بمجموعة من العوامل الخارجية ، ألا وهى الحالة العامة للعقلية الجماعية ، والعادات السائدة فى المحيط الذى نشأ فيه الفنان ؟ هل تـكون الخصائص العامة المميزة للأثر الفنى إنمـا هى تلك الظروف الخارجية العامة التى أحاطت بعملية إنتاجه ؟ إننا لو افترضنا (جدلا) أن عالم الاجتماع قد استطاع أن يتوصل إلى تحـديد شتى العوامل الخارجية ، أو الظروف العامة التى أحاطت بتـكوين العمل الفنى ،

---

(1) Cf. Charles Lalo: «Notions d' Esthétique.. » 1952, P.U. F. p. 74.

فإن جانباً غير قليل من الواقعة الاستطيقية سوف يظل مجهولا بالنسبة إليه ، ألا وهو « نفسية » الفنان ، وطبيعة إبداعه الفنى . وتبعاً لذلك فانه ليس فى وسعنا أن نقتصر على القول بأن الفردية الفنية هى مجرد نتاج لا شخصى للبيئة . أليس ما يجعل الفنان الملهم أو العبقرى فنانا بمعنى الكلمة إنما هو شخصيته المستقلة ، وأصالته الذاتية ، وتميزه عن أفراد القطيع ؟ وإذن أفلا يحق لنا أن نقول إن تلك الشروط العامة التى يحدثنا عنها تين إنما تعطينا فكرة عامة عن حالة الجمهور ، أو متوسط الروح الفنية السائدة ، ولكنها لا تقدم لنا أية معلومات جدية عن سيكولوجية الفنان ، فى حين أن الفنان لا يكون صاحب شخصية فى فنه إلا إذا بدا مختلفا عن عامة الناس ، متمايزاً عن غيره من الفنانين ، صاحب جدة وأصالة وطرافة ؟ . . . لهذا نرى تين نفسه يحاول أن يدخل فى اعتباره فردية الفنان ، فيفسر أصالة العبقرى بالرجوع إلى عمله الفنى ، ودراسة تاريخ حياته ، وتحليل نوع البيئة التى عاش فيها ، واستنباط الطابع الرئيسى المميز لشخصيته . وهكذا يستعين تين بمنهج استنباطى يقوم فيه بتحليل الشخصية التى يدرسها ، محاولا أن يتعرف على طابعها الخاص ، وكأنما هو بازاء نبات يريد الاهتداء إلى الفصيلة التى ينتمى إليها ، حتى يتمكن من تصنيفه . ولا شك أن هذا المنهج الجديد — كما لاحظ شارل لالو — إنما هو فى صميمه منهج علمى وثيق الصلة بمناهج التصنيف المعروفة فى ميدان العلوم الطبيعية [1] .

بيد أنه ربما كان فى وسعنا مع ذلك أن نأخذ على تين أنه لم يفطن إلى

---

(1) Ch. Lalo ; « Introduction à l' Esthétique.. » Paris, Colin, 1912 pp. 245 — 251'

« نوعية » spécificité الظاهرة الاستطيقية ، فكان من ذلك أن أخضعها تماما للظاهرة الاجتماعية ، فى حين أن الفن نشاط إنسانى قائم بذاته ، بوصفه طريقة خاصة فى المعرفة ، لها حقيقتها الخاصة وغايتها المحددة . حقا إن الفن علاقات ضرورية بالدين والأخلاق والسياسة والاقتصاد وغيرها من ظواهر المجتمع ، ولكن من المؤكد أن الفنان يستجيب للمصير البشرى استجابة خاصة تميزه عن كل من رجل الدين وعالم الأخلاق والسياسى ورجل الاقتصاد ... الخ ولعل هذا هو ما عناه هربرت ريد حينما كتب يقول : « إن ممارسة الفن وتقديره لهما عمليتان فرديتان ؛ فالفن إنما يبدأ بوصفه نشاطاً فرديا ، وهو لا يلتحم بنسيج الحياة الجماعية إلا بقدر ما يستطيع المجتمع أن يتعرف على تلك الوحدات الخاصة من الخبرة ، مستوعباً إياها فى صميم وجوده الجمعى[1] » ومعنى هذا أن الفنان لا يصدر بالضرورة عن المجتمع فى إنتاجه الفنى ، وإنما هو يسهم فى تكوين التراث الجمالى لمجتمعه ، بقدر ما ينجح فى إضافة خيوط جديدة إلى ذلك النسيج الحضارى الذى يتألف منه كيان المجتمع نفسه . وبعبارة أخرى ، يمكننا القول بأن الفن ليس ناتجا فرعيا أو ظاهرة ثانوية تترتب على الترقى الاجتماعى ، وإنما هو عنصر من العناصر الأصلية الهامة التى تدخل فى تركيب المجتمع نفسه . هذا إلى أننا حينما نلغى من حسابنا تلك « القيم الجمالية » التى يأتى بها الفنان ، لكى نقتصر على النظر إلى تلك « التقويمات الاجتماعية » التى يصدرها الجمهور ، فإننا عندئذ إنما نجعل من الدراسة الاستطيقية دراسة إحصائية للآراء ، بدلا من أن نهتم بدراسة « العمل الفنى » نفسه باعتباره للموضوع الأصلى للباحث الجمالى .

---

(1) H. Read, « Art and Society », London, Faber & Faber, 1946, pp. 2 — 7.

٢٧ — فإذا ما انتقلنا الآن إلى دراسة تلك المحاولة الجديدة التى قام بها جيو M. J. Guyau (١٨٥٤ — ١٨٨٨) من أجل بيان العلاقة الوثيقة بين « العمل الفنى » و « البيئة الاجتماعية » ، وجدنا أنفسنا بإزاء استطيقا اجتماعية أراد صاحبها أن يقيمها على دعائم مذهبه الحيوى . والفن — فى رأى جيو — إنما ينبع من صميم الحياة نفسها ، فإن الجمال إن هو إلا شعور خصب ملىء بالحياة . ولا يكتفى جيو بأن يقول إن الحياة الوفيرة المليئة هى منذ البداية حياة جمالية ، بل هو يقرر أيضاً أن الفن لا يخرج عن كونه نشاطاً اجتماعياً تنحصر غايته فى الحياة أو الواقع نفسه . وحينما يقول جيو إن الفن هو « الحياة نفسها مركزة » la vie concentrée فإنه يعنى بذلك أن من واجب الفنان ألا يدع الحياة تطغى عليه ، بل أن يظل معاصراً لها فى تقدمها المستمر ، وأن يقف على أشكال الحياة الاجتماعية التى تذوب فيها الحياة الفردية . وإذن فإن الفن عنده اجتماعى فى نشأته ، وغايته ، وماهيته . فهو اجتماعى فى نشأته : لأن الانفعال الجمالى هو بمثابة توسيع للحياة الفردية فى سعيها نحو الامتزاج بالحياة الشاملة الكلية ، والتقائها (أثناء تلك الحالات الامتدادية) بالحياة الاجتماعية نفسها . وهو اجتماعى فى غايته : لأن من شأن الفن — مثله فى ذلك كمثل الأخلاق — أن ينتزع الفرد من صميم ذاته ، وأن يوحد بينه وبين غيره من الأفراد . ولعل هذا هو ما عناه جيو حينما كتب يقول فى « اشعار فيلسوف » Vers d' un Philosophe : « ما الفن إلا رقة وحنان ، وما أبصرت الجمال يوماً إلا وتمنيت على الله أن أكون اثنين » ! فالفن هو أداة توافق ، لأنه وسيلة تتحقق عن طريقها المشاركة الوجدانية أو التعاطف بين الأفراد . وتبعاً لذلك ، فإن الفن اجتماعى فى ماهيته ؛ مادام هذا الطابع التعاطفى هو الذى يكون جوهر النشاط الجمالى . « وإذا كان التضامن أو التعاطف الذى يتم بين الأجزاء

المتوعة للذات هو الذى يكون الدرجة الأولى من درجات الانفعال الجمالى ، فإن التضامن الاجتماعى والتعاطف الكلى هما الأصل فى الانفعال الجمالى بأعقد صوره وأسمى مظاهره[1] » . ومن هنا فإن علم الجمال — مثله فى ذلك كمثل الأخلاق — إنما يبدأ بإنكار الأنانية . وما الحياة الاجتماعية سوى المظهر الأول لهذا الإنكار . ومعنى هذا أن الفن فى نظر جيو ظاهرة ذات طابع اجتماعى ، لأن ما يتحكم فى الحياة الجمالية بأسرها إنما هو قوانين التعاطف الوجدانى ، وانتشار العواطف (أو امتدادها) من فرد إلى آخر . ولهذا يقرر جيو أن الفن لاينطوى على ظاهرة «تشكيل بشرى » anthropomorphisme فحسب بل هو ينطوى أيضاً على ظاهرة «تشكيل اجتماعى sociomorphisme[2].

والواقع أن الطريف فى نظرية جيو ليس هو قوله بأن المجتمع هو من الفن بمثابة الأصل الذى صدر عنه والغاية التى يهدف إليها ، وإنما الطريف هو قوله بأن الفن يحمل فى ذاته «مجتمعا مثاليا» société idéale تبلغ فيه الحياة أعلى درجة من درجات شدتها وانتشارها . فالفن عنده أسمى صورة من صور الروح الاجتماعية وأرفع درجة من درجات التعاطف الوجدانى . وقد اهتم جيو بتحليل عناصر الانفعال الفنى ، فذهب إلى أن ثمة عوامل ثلاثة تدخل فى تركيب هذا الانفعال ألا وهى : أولا : اللذة العقلية التى نستشعرها حين نتعرف على الموضوعات عن طريق الذاكرة ، وثانيا : لذة المشاركة الوجدانية مع الفنان ،

---

(١) و (٢) M. Guyau : « L' Art au point de vue sociologique. » Paris, Alcan, onzième édition, 1920, pp. 3—21. (Chapitre Prmier).

وثالثاً : لذة التعاطف مع الموجودات التي يصورها الفنان . فالانفعال الفنى هو فى صميمه انفعال اجتماعى تثيره فى أنفسنا حياة مماثلة لحياتنا الخاصة ، ألا وهى تلك الحياة التى يضعها الفنان بين أيدينا عن طريق عمله الفنى . وقد يجهل الإنسان مثلا معنى الحب ، فما هى إلا أن يصور له الفنان إنساناً عاشقاً حتى تسرى فى عروقه قشعريرة الحب ! وليست مهمه الفنون جميعاً سوى أن تكشف لنا الانفعال الفردى على أنحاء مختلفة ، حتى تجعله قابلا للانتقال بطريقة مباشرة من نفس الفنان إلى نفوس الجمهور ، عن طريق ما يصح تسميته باسم التعاطف الوجدانى أو العدوى النفسية . وهنا تصبح قيمة العمل الفنى متوقفة على مدى الترابط الذى ينجح هذا العمل فى إقامته بيننا من جهة ، وبين الفنان وشخصياته الفنية من جهة أخرى ، حتى ليصح القول بأن الفن الحقيق إنما هو ذلك الذى يستدرجنا إلى مجتمع جديد نمتزج به تماماً ، فتصبح آلامه آلامنا ، ولذاته لذاتنا ، وعواطفه عوطفنا ، ومصيره مصيرنا ! وبعبارة أخرى يقرر جيو أن الفن هو عملية توسيع أو امتداد ، تتم عن طريق العاطفة أو الوجدان ، فتجعل دائرة المجتمع تتسع حتى لتكاد تشمل سائر موجودات الطبيعة ، وما عداها من موجودات نتصورها فائقة للطبيعة ، وما يبتدعه خيالنا البشرى من موجودات وهمية ... إلخ . وإذن فإن الانفعال الفنى هو فى صميمه (كما قلنا) انفعال اجتماعى ، مادامت كل مهمته إنما تنحصر فى توسيع الحياة الفردية وإدماجها فى حياة أخرى أكثر سعة وأعم شمولا . والفن كالدين ، من حيث أن كلا منهما يريد أن يحول أنظارنا نحو عالم جديد ؛ ولكن هذا العالم الجديد الذى يقدمه لنا الفن إنما هو عالم بشرى يعج بتلك المخلوقات الوهمية التى ابتدعها خيال الإنسان حتى يخلق لنفسه مجتمعاً مثالياً يتحقق فيه التجاوب الصحيح بين

الضمائر (١) .

أما فيما يتعلق بنظرية جيو فى العبقرية ، فإننا نراها تقوم على القول بأن الصفة الأولى المميزة للعبقرى هى قدرته الهائلة على التعاطف ، ونزوعه القوى نحو التواصل الاجتماعى ، بما يجد نفسه معه مضطراً إلى خلق عالم جديد ، عالم من الموجودات الحية . وتبعاً لذلك فان العبقرية عند جيو لا تخرج عن كونها مقدرة هائلة على الحب ، وهى — كأى حب آخر — لابد من أن تنزع بكل قوة ونشاط نحو الخصب ، والوفرة ، والإنتاج ، وخلق الحياة . حقا إن الجماعة الواقعية تتقدم بالضرورة على العبقرية ، فضلا عن أنها هى التى تحدد ظهور العبقرية ، وتستثيرها إلى العمل بوجه ما من الوجوه ، ولكن من شأن العبقرى دائما أن يتصور مجتمعاً مثاليا ، فهو يسهم بالتالى فى تعديل المجتمع القائم بما لديه من فكرة عن مجتمع آخر مثالى . ومادام العاملان الفيصلان اللذان يتحكمان فى سير الحياة الاجتماعية هما كما قال تارد Tarde المحاكاة l'imitation ، والتجديد l'innovation ، فإنه لابد من أن يتسبب العبقرى فى ظهور مجتمع جديد ينشأ عن إعجاب الجمهور بالعبقرى ومحاكاته له وتتبعه خطاه . وعلى الرغم من أن جيو يوافق تين على القول بأن الوسط الاجتماعى السابق على الأفراد هو الذى يتسبب فى ظهور العبقرية الفردية ، إلا أنه يضيف إلى ذلك أن العبقرية الفردية بدورها قد تولد بيئة اجتماعية جديدة أو تتسبب فى خلق عقلية جمعية جديدة . وربما كان السر فيما يتمتع به العبقرى من قدرة

---

(١) M. Guyau : « L' Art au point de vue sociologique., » Paris, Alcan, onzième édition, 1920, pp. 3 — 21. (Chapitre Premier) .

هائلة على اجتذاب الجمهور إليه ، أنه بطبيعته مخلوق اجتماعى إلى أبعد حد : فهو يخرج من ذاته ، ويشارك الآخرين حياتهم ، ويملك القدرة على الازدواج ، ويستطيع متى أراد أن يتجرد من شخصيته لكى يتقمص شخصيات الآخرين . وإذا كان العباقرة كثيراً مايتعرضون للجنون ، فذلك بسبب تلك القدرة الهائلة الموجودة لديهم على الازدواج ، والامتزاج بالغير ، والاندماج فى الذوات الأخرى ... إلخ . ولكن المهم أن ما لدى الفنان العبقرى من غريزة اجتماعية ومقدرة تعاطفية هو الذى ينتزع له من الجماهير مشاعر التقليد (أو المحاكاة) وعواطف الإعجاب ، فيجد الناس أنفسهم منجذبين إليه ، وكأنما هو يملك قدرة مغناطيسية هائلة تجتذب نحوه نفوس الجماهير (لا أجسامها) . وهكذا يخلص جيو إلى القول بأن العبقرية هى قدرة غير اعتيادية على التعاطف والتناغم الاجتماعى ؛ وهذه القدرة إنما تنزع أولا وبالذات نحو خلق مجتمعات جديدة أو تعديل المجتمعات القائمة بالفعل. فالعبقرية هى قوة انتشار أو امتداد ؛ قوة حيوية فى ذاتها ؛ قوة تستبق الحاضر وتتنبأ بمجتمع للمستقبل ، قوة تنتشر على شكل موجات إيحائية ، فتمهد السبيل لظهور ذلك المجتمع المثالى الذى لم يكن فى البدء سوى مجرد خاطر أو إمكان فى ذهن عقلية فردية ![1] .

تلك هى نظرية جيو فى الفن وصلته بالمجتمع ؛ وهى نظرية تعيد إلى أذهاننا بلا شك ما سوف يردده تولستوى من بعد (فى كتابه « ماهو الفن ؟ ») عن وظيفة الفن بوصفه أداة تواصل بين الأفراد ، وإن كان تولستوى نفسه لم يشر إلى كتاب جيو الأساسى فى « الفن من وجهة النظر الاجتماعية » ، بل اكتفى

---

(1) M. Guyau « L, Art au point de vue sociologique », Alcan, 1920, pp. 44—45

بالإشارة إلى بعض فقرات تافهة من كتاب آخر له هو : « مشكلات الاستطيقا المعاصرة » . وليس فى وسع أحد أن ينكر ما لآراء جيو من أهمية فى بيان الصلة بين الفن والمجتمع ، أو بين العبقرى والجمهور ، ولكننا نأخذ على جيو نزعته الحيوية vitalisme التى جعلته يندفع نحو إقامة مذهب استطيقى يستند أولا وبالذات إلى المبدأ الفردى للذة الشخصية ، وكأن علم الجمال بأسره إن هو إلا امتداد للدراسة النفسية الفسيولوجية psycho - physiologie . وليس أدل على صحة ما نقول من أن جيو نفسه يعرف الفن فيقول : « إن الفن الحقيقى هو ذلك الذى يهبنا الشعور المباشر بالحياة الخصبة المليئة فى أقوى مظاهر شدتها وانتشارها ، أعنى ذلك الذى يجعلنا نحس بأعمق ضروب الحياة الفردية والاجتماعية فى وقت واحد » . لهذا يقرر لالو (فى نقده لفلسفة جيو الحيوية) أنه على الرغم مما فى هذه الفلسفة من حماسة شعرية رائعة ، إلا أنها لا تتفق مع أى فهم صحيح لعلم الجمال من جهة ، وعلم الاجتماع من جهة أخرى . هذا إلى أن جيو يهيب فى كل لحظة بمعايير لاتتصف بأية صبغة استطيقية ، فنراه يخلط بين الظاهرة الجمالية وبين غيرها من الظواهر الاجتماعية الأخرى (كالظاهرة الأخلاقية ، والظاهرة الدينية ، وغيرهما) . ومن هنا فقد اتفق جيو مع أوجست كونت الوضعى ، وتولستوى الصوفى ، وپرودون الاشتراكى ، فى القول بأن كل ما من شأنه أن يجمع الناس ويوحد بينهم لابد من أن يكون جميلا ، وأن كل ما من شأنه أن يضعف الرابطة الاجتماعية بينهم لابد (على العكس) من أن يكون قبيحاً . وتبعاً لذلك فقد حمل جيو بشدة على كثير من الأدباء المنحلين والشعراء الرمزيين ، من أمثال إميل زولا وپول بورچيه من جهة ، وبودلير وڤرلين وجوتيه من جهة أخرى . وقد ختم جيو دراسته لأدب المنحلين بقوله

« إن أدب المنحلين ، مثله فى ذلك كمثل أدب المنحرفين ، إنما يتميز بطابع رئيسى يغلب عليه هو تشبعه بالغرائز التى تتسبب فى انحلال المجتمع ، ولهذا فإن من حقنا أن نحكم عليه باسم قوانين الحيـــاة الفردية والجماعية معاً »[1].

ولـكن هذا القول — فيما يرى لالو — إنما ينطوى فى الحقيقة على خلط واضح بين الفن ، والأخلاق ، والدين ، واللادين ، بل والعلم نفسه . وآية ذلك أنه ليس مايمنع من أن تكون بعض العواطف الشخصية ، إن لم نقل اللااجتماعية (أو المضادة للجماعة) Antisociaux عواطف جمالية (أو استطيقية) فى صميمها ، على الأقل فى بعض مراحل التطور الاجتماعى ، ولأسباب جماعيه محضة [٢] . وإذن فإن نظرة جيو الاجتماعية إلى الفن قد بقيت مشوبة بالـكثير من التصورات الرومانتيكية التى غلبت على فلسفته الحيوية كلها ؛ ومن هنا فقد عجز جيو عن فهم الدور الحقيقى للمجتمع فى صميم الظاهرة الجمالية ، كما فشل فى بيان العلاقات الديناميكية المتبادلة التى تقوم فى المجتمع الواحد بين الفنان والجمهور ؛ وهو ماسيحاول لالو من بعد أن يظهرنا عليه بكل وضوح فى كتابه الممتاز الذى أطلق عليه اسم « الفن والحياة الاجتماعية » ، وفى عدة كتب أخرى له عن « الفن والأخلاق » ، و « الفن والحياة » ... الخ[٣] .

٢٨ — بيد أن تاريخ الدراسات الجمالية قد شهد فى الربع الأول من القرن

---

(1) Cf, Feldman : «L' Esthétique françasie contemporaine», 1936, Paris,Alcan, p. 59,

(2) Ch. Lalo : « Notions d' Esthétique. », P. U. F., 1952, 4 e éd., pp 75 — 6.

(3) Cf. Ch. Lalo : « L' Art et la Vie sociale », Doin, 1921, in — 18, 378 p.

العشرين حركة هامة قام بها رجال المدرسة الألمانية ، وفى مقدمتهم دسوار Dessoir وأوتيتس Utitz ، من أجل إقامة « علم عام للفن » تكون مهمته دراسة نشأة الظاهرة الفنية ، ومعرفة وظائفها البدائية ، وبيان علاقاتها بما عداها من الظواهر الحضارية الأخرى .. الخ . وقد قدم لنا أوتيتس عام ١٩١٤ مجلدين ضخمين تحت عنوان « أسس علم الفن العام »(١) حاول فيهما أن يبين لنا أن الفن لايمثل ظاهرة نوعية مستقلة ، بل هو لا يخرج عن كونه واقعة من وقائع الحضارة أو الثقافة Kultur (بمعناها العام) . فليس علم الفن العام بمرادف للاستطيقا أو علم الجمال ، بل هو دراسة بشرية عامة تظهرنا على الوظائف العديدة التى اضطلع بها الفن عبر الحضارات المختلفة ، بما فى ذلك الوظائف الدينية ، والقومية ، والنفعية ، والعاطفية . . . الخ . ثم جاء المفكر الفرنسى هورتيك Hourticq (صاحب كتاب موسوعة الفنون الجميلة) ، فحاول أن يربط الفن بالتاريخ ، وذهب إلى أنه لا بد لنا من أن نتخلى نهائيا عن استطيقا الفلاسفة ، لكى نقتصر على النظر إلى الجمال نظرة تاريخية . والواقع أن « العمل الفنى » فى رأى هذا الباحث ليس بمثابة « حقيقة روحية » أو « جوهر متعال » يدرسه اللاهوت أو العلم الإلهى ، بل هو « واقعة تاريخية » ينبغى أن ندرسها بروح العالم ، كما يدرس المؤرخ وثيقة أو شهادة تاريخية . ومن هنا فقد أراد هورتيك أن يستعيض عن استطيقا الفلاسفة باستطيقا للمؤرخين ، مادام الجمال (على حد تعبيره) ليس شيئا كليا أزليا ، وإنما هو شىء تاريخى محلى(٢) » . ومن جهة

(1) E. Utitz : « Grundlegung der Algemeinen Kunstwissenschaft », 2 vol., 1914.

(2) Hourticq: « Encyclopédie des Beaux - Arts », Alcan, 1925, t. I., p. 28.

أخرى . فإن الجمال ليس مجرد حالة نفسية فردية ، كما وقع فى ظن الكثيرين ، بل هو واقعة تاريخية تضطرنا إلى أن نفرق تفرقة حاسمة بين علم النفس وعلم الجمال . وتبعاً لذلك فقد ذهب هورتيك إلى أن الظواهر الجمالية هى وقائع تاريخية ينبغى للتاريخ أن يتكفل بوصفها ، ولا بد لعلم الاجتماع من أن يضطلع بمهمة تفسيرها .

ولكن ، على أى أساس يمكننا تصنيف تلك الوقائع التاريخية الفنية ؟ وما هو المعيار الذى لا بد لنا من أن نستند إليه فى تأريخ مثل هذه الظواهر الجمالية ؟ ... هل نستند إلى ذوقنا الخاص اليوم ، أم إلى حكم المتخصصين فى ذلك العصر ، أم إلى شهادة فنانى الحقبة التى ندرسها ؟ وإذا جاز لنا أن نهيب بحكم أولئك الفنانين ، فكيف نختارهم ، أو كيف نعرف أنهم يمثلون الصفوة الممتازة حقاً ؟ هل نستند إلى حكم الناس أو رأى الجمهور فى عصرهم ؟ وإذا صح هذا ، فبأى حق نعتمد على حكم أولئك الناس الذين جعلوا منهم صفوة الفنانين ؟ وهل وجد مؤرخ استطاع بحق أن يصنف الأعمال الفنية الخاصة بأى عصر ما من العصور وفقا لشهادات ذلك العصر ؟ بل هل يستطيع مؤرخ — اليوم — أن يقول لنا على وجه التحديد ماهو المثل الأعلى للجمهور المعاصر فى الفن أو الجمال ؟ وإذا كان تحديد للمثل الأعلى للجمال فى عصرنا الحاضر مستحيلا أو شبه مستحيل، فمنذا الذى يستطيع أن يزعم لنفسه (بين جمهرة المؤرخين) أنه قد استطاع أن يعرف — بالاستناد إلى الوثائق والنصوص والشهادات وحدها — ماذا كان المثل الأعلى للفن أو الجمال فى العصور الوسطى (مثلا) أو فى أثينا ؟ ... بل إننا لو دققنا النظر ، لوجدنا أن كثيراً من الصدف العمياء قد عملت على اندثار بعض الآثار الفنية الهامة ، بينما تضافرت بعض الظروف الخارجية المحضة — فى كثير من الأحيان — على حماية آثار فنية أقل أهمية ، إن لم نقل عديمة

القيمة . هذا إلى أن التاريخ نفسه ليظهرنا بكل وضوح على أن ما كان يمثل بطريقة نموذجية صحيحة للمثل الأعلى الفني لعصر ما من العصور ، إنما هو بعينه ماحرصت الحقبة التالية على هدمه ، بوصفه مجرد أثر من آثار الذوق « القوطي » gothique ، على حد تعبير إتين سوريو . وتبعاً لذلك ، فإن تاريخ الفن لايمكن أن يقدم لنا دعامة متينة أو أساساً قوياً لاستطيقا علمية بمعنى الـكلمة ، لأنه لا يهتم في الحقيقة بدراسة « العمل الفني » في ذاته ، بل هو يحصر معظم اهتمامه في دراسة أحكام الناس على الأعمال الفنية . حقا إن معرفة تاريخ الفن لهي على جانب كبير من الأهمية بالنسبة إلى عالم الجمال ، ولـكن من المؤكد أن تاريخ الفن ليس هو الاستطيقا أو علم الجمال[١] .

أما إذا ربطنا بين « الجمال » « والإحصاء » بدعوى أن ما يكشف لنا بوضوح عن الذوق الفني لأية حقبة تاريخية إنمـا هو ما يجمع الرأى العام على اعتباره جميلا ، فإننا عندئذلن نلبث أن نستعيض عن القيم (كما قال ريمون باير بحق) « ببورصة » القيم la bourse des valeurs . ولا شك أن مثل هذه الدراسة الإحصائية إنما تعني أننا قد أحللنا محل « العمل الفني » موضوعا آخر الا وهو « الذاتية الجماعية للأذواق[٢] » . وهكذا تندفع الاستطيقا الاجتماعية نحو دراسة أذواق الجماهير وأحكام الناس على الأعمال الفنية ، وتأثير الذوق الجماعي على الفنان ، فنرى فوسيون (مثلا) في دراسته لتاريخ فن التصوير يحاول أن يبين لنا أثر الثورة الفرنسية على النزعة الرومانتيكية ، وتأثير أزمة سنة ١٨٤٨

---

(١) Cf. E. Souriau : « L' Avenir de l' Esthétique., » Alcan, 1929, pp. 63 — 4.

(٢) Raymond Bayer : « De la Méthode en Esthétique., ». Flammarion, 1953 , pp 126. — 127.

على للدرسة الواقعية ... الخ وعلى حين كان علماء النفس يزعمون أن الخبرة الفردية للفنان هى التى تفسر لنا أعماله الفنية ، وهى التى تظهرنا على طبيعة عملية الإبداع الفنى عنده ، نجد أن فوسيون يحاول أن يثبت لنا أن التجربة الفردية لا تنفصل بأى حال — لدى الفنان — عن التجربة الجماعية ، وأن تاريخ الفنان (بما فيه من ذكريات خضوع أو تسليم أو تمرد) إنما هو تاريخ علاقاته كفرد بالبيئة الإجتماعية التى عاش فى كنفها ، يستوى فى ذلك أن يكون موقف الفنان من المجتمع هو موقف المتقبل الذى يخضع خضوعا مباشراً لآثار البيئة والتربية الاجتماعية ، أم موقف للتمرد الذى يعارض تلك التأثيرات الجماعية ويحاول أن يستجيب لهـا على سبيل للعارضة أو رد الفعل . وهكذا جعل فوسيون من « العمل الفنى » شاهداً تاريخيا يروى لنا قصة العلاقات الديالـكتيكية التى قامت بين الفرد والجماعة ، باعتباره مجرد حصيلة لاحتكاك الفرد بالبيئة واستجابته لها وتأثره بها وتناغمه معها . ونحن لا ننـكر على هؤلاء أنهم محقون فى قولهم بأن الفن لا يحيا فى قوقعة فردية منعزلة ، لأنه يتأثر بالـكثير من العوامل الاجتماعية التى تعمل عملها فى صميم الوعى الجمالى للفنان ، ولـكننا نأبى أن نجعل موضوع علم الجمال هو دراسة « التقويمات الفردية أو الجماعية » للعمل الفنى ، لأننا نعتقد أن فى هـذا انحرافاً عن الغاية الأصلية لهذا العلم ، بوصفه دراسة موضوعية للعمل الفنى فى ذاته . حقاإن علماء للدرسة الاجتماعية الفرنسية لم يجانبوا الصواب حين قالوا إن اتجاهات العقل الجمعى واهتماماته لابد من تجد لها صدى (إن لم نقل ملاذاً أحيانا) فى صميم الوعى الجمالى أو الحياة الفنية للمجتمع ، ولـكن « العمل الفنى » ليس بالظاهرة المحلية التى لاتـكشف إلا لمن يضع فوق عينيه نظارة العصر أو البيئة التى ينتسب إليها ذلك العمل ، وإنما هو واقعة موضوعية تـكشف لـكل من يعرف كيف يرى ! ومن هنا فإن عالم الجمال يرفض بشدة كل

محاولة يراد بها إذابة الظاهرة الفنية فى مجرى التاريخ أو الحضارة أو الحياة الجماعية بصفة عامة ، لأنه يرى أن الشرط الضرورى الأول لقيام علم الجمال هو احترام «نوعية» الظاهرة الفنية ، وعدم الاقتصار على النظر إلى الجانب الاجتماعى وحده من جوانب تلك الظاهرة .

حقا إن كل ما يعنى المجتمع من الفن إنما هو وظيفته الاجتماعية ، فإن الفنانين لم يكونوا فى كثير من العهود سوى عبيد يعملون فى خدمة مجتمعاتهم ، ولكن من المؤكد أنه حتى إذا استخدم الفن لتحقيق بعض الغايات الاجتماعية ، فان مثل هذه الغايات لا تمثل فى الحقيقة وظيفته الجوهرية النوعية الخاصة . ومن هنا فإن الفنان الحديث قد شاء أن يثبت لنا بكل قوة أنه لم يعد عبداً للمجتمع ، بدليل أنه لم يعد كاهناً أو ساحراً أو موظفا أو خادماً بالبلاط للملوك! فلم يكن سيزان وجوجان وفان جوخ (مثلا) فنانين اجتماعيين يعبرون عن روح عصرهم ، بل كانوا فنانين فرديين جاءت مصائرهم شاهدة بما تم من قطيعة بين الفنان والمجتمع فى العصر الحديث .

وليس أدل على صحة ما نقول من أن متاحف فرنسا فى نهاية القرن التاسع عشر قد وسعت لوحات بونا Bonnat ، ودوران Durand ، وبوفى دى شافان Puvis de Chavannes (وهم جميعا مصورون من الدرجة الثانية) ، بينما نراها لم ترحب على الإطلاق بلوحات سيزان ، ومونيه Monet ، وبيسارو Pissaro (وهم جميعاً كما نعرف مصورون ممتازون نعدهم فى الطليعة بين فنانى العصر الحديث) . ومما يروى فى هذا الصدد عن المدير العام لمتحف الفنون الجميلة بباريس أنه قال يوماً لجوجان فى السنين الأخيرة من القرن التاسع عشر : « طالما كنت على قيد الحياة ، فإن سنتيمتراً مربعاً واحداً من لوحاتك لن يجد

سبيله إلى متاحفنا»[1] !

والواقع — كما لاحظ الناقد الفنى المعاصر جان كاسو — أنه إذا كانت الشروط الاجتماعية التى أحاطت بنشأة العمل الفنى هى أدخل فى باب «الماضى» منها فى أى باب آخر، فإن العمل الفنى نفسه هو شىء «حاضر»، أو واقعة ماثلة شهادتها معتمدة فى نظرنا، لأنها تؤثر فينا وتحرك عواطفنا وتخاطب منا حقيقة الإنسان، فتسمح لنا بأن نعلو على أنفسنا. وإذا كنا لازلنا نشعر بإعجاب شديد عند قراءتنا للالياذة أو مشاهدتنا لإحدى الكاتدرائيات القوطية، فما ذلك إلا لأن فى «العمل الفنى» شيئاً إنسانياً يفلت من طائلة شتى الظروف الاجتماعية أو الملابسات التاريخية التى أحاطت بنشأته. وآية ذلك أن المضمون الاجتماعى لتلك الأعمال الفنية قد زال تماماً بالنسبة إلينا، كما أن الظروف الاجتماعية والمعتقدات الدينية التى عبرت عنها تلك الآثار لم تعد ذات دلالة فى نظرنا، ولكننا مع ذلك ندرك ما لتلك الآثار من قيمة فنية لأننا نرى فيها شيئاً إنسانياً يتجاوز شتى المعانى الدينية والمعايير الاجتماعية التى عملت على نشأتها. وهذه الصبغة الإنسانية التى تتميز بها التحف الفنية النادرة هى التى تجعل من «الفن» لغة بشرية عامة يحاول الإنسان عن طريقها دائماً أبداً أن يعلو على الطبيعة وأن يسعى نحو تملك ناصية الحقيقة، وأن يعبر عن البعد الإنسانى من أبعاد الواقع . . . الخ[2] .

---

(1) D. Huisman: « L'Esthétique », Paris, P.U.F., 1954, Ch. VI, p. 93.

(2) «Situation de l'Art Moderne.» Paris, Editions de Minuit 1950. pp. 16-17.

وقد حاول نيتشه أن يصور لنا قصة الصراع بين الفنان والجمهور ، فذهب إلى أننا نحكم دائما على الفن الحى بعقلية قديمة مليئة بآثار الماضى ، ومن هنا فإننا نحمل دائماً على تلك الأعمال الفنية المعاصرة التى لم تصل بعد إلى درجة النضج الأثرى maturité monumentale ولاشك أن معظم الحملات التى تستهدف لها النزعات الفنية الحديثة إنما هى وليدة هذا الخلط المستمر بين الفن المعاصر الحى ، والفن التاريخى الأثرى . وفى هذا يقول نيتشه بأسلوبه الساحر الساخر : « لنتصور تلك الطبائع المعادية للفن ، أو تلك النفوس التى لا تتمتع إلا بحظ ضئيل من المزاج الفنى ؛ لنتصورها وقد تسلحت وتجهزت بأفكار مستعارة من التاريخ الأثرى للفن . ثم لنسائل أنفسنا : من هو ياترى ذلك العدو اللدود الذى تريد تلك الطبائع أن توجه إليه سهامها ؟ إنها بلا شك إنما توجه سهامها نحو خصومها العتيدين ، ألا وهم أصحاب الأمزجة الفنية الممتازة ، أعنى أولئك الموهوبين الذين يستطيعون ـ وحدهم دون سواهم ـ أن يتفهموا شيئا من خلال مجرى الأحداث التاريخية ، وأن يستفيدوا مما يعرفون على أكمل وجه ، وأن يحولوا معرفتهم النظرية إلى تطبيق عملى من أعلى درجة . إن هؤلاء هم الخصوم الذين يراد إغلاق السبيل أمامهم ، وتعمية الأفق فى وجوههم ، ومن ثم فإن العامة لا تجد خيراً من أن ترقص على مرأى منهم ـ بكل حماسة وخضوع ـ أمام آثار الماضى المجيدة ، كائنة ما كانت ، حتى ولو لم تستطع أن تفهم من أمرها شيئاً ، وكأن لسان حالها يقول : « افتحوا عيونكم لتشهدوا الفن الحقيقى الصادق ، ولا تعبأوا بأمر أولئك الحيارى الذين لا زالوا أسرى الصيرورة والحياة النامية المبتذلة » . أما ذلك الجمهور الذى يرقص فإنه وحده الذى يمتلك ـ فى الظاهر على الأقل ـ نعمة « الذوق الحسن » ، لأن الرجل المبدع فى كل زمان ومكان قد كان دائما أبداً موضع امتهان وتحقير من

جانب ذلك الذى لا يعمل شيئا ، اللهم إلا النظر والتطلع والتأمل !... ولو جال بخاطرنا يوما أن نحول إلى دائرة الفن نظام التصويت الشعبى وحكم الأغلبية ، حتى نضطر الفنان إلى الدفاع عن نفسه أمام جمهرة من المتذوقين الماطلين ، لكان فى استطاعتنا أن نؤكد سلفاً أن هذا الفنان لا محالة مدان ... والسبب فى ذلك هو أن أولئك القضاة إنما يصدرون فى حكمهم عن قانون «الفن الأثرى» l'art monumental (أعنى ذلك الفن الذى أثر على الناس فى كل عصر) . وعلى العكس من ذلك ، نجد أنه حينما نكون بصدد فن لم يصبح بعد أثريا ، أعنى حينما نكون بصدد فن معاصر ، فإن هؤلاء القضاة أو الحكام لن يشعروا بالحاجة إليه ، ولن يستطيعوا الوقوف على حقيقة رسالته ، فضلا عن أنهم لن يجدوا فيه من سلطة التاريخ ما يستطيعون معه الاطمئنان إليه . ولكن غريزتهم تعلمهم مع ذلك أن فى وسع المرء أن يقتل الفن بالفن ، ولذلك تراهم يحرصون على ألا يتكون فن أثرى جديد بأى ثمن ، ومن ثم فإنهم يهيبون بحجة أولئك الذين يزعمون أن الفن إنما يستمد من « الماضى » سلطته التاريخية وطابعه الأثرى . وهكذا نجدهم يتخذون فى الظاهر صورة « عاشق الفن » ، وهم فى الحقيقة إنما يريدون القضاء على الفن ، مثلهم فى ذلك كمثل واضع السم حينما يحاول أن يظهر بمظهر الطبيب الشافى ! وإنهم لينمون حواسهم وذوقهم ، لكى يفسروا بعادات طفولتهم المدللة ، حرصهم على رفض كل ما يقدم لهم من غذاء فنى حقيق . والسر فى ذلك هو أنهم لا يريدون لأى شىء عظيم أن يتحقق ، ومن هنا فإنهم يكتفون بأن يصيحوا قائلين : «انظروا ، إن جلائل الأمور قد وجدت فى الماضى منذ القدم ، وليس فى الإمكان خير مما كان ! » . والحقيقة أن هذا الشىء العظيم الذى يقولون إنه موجود منذ البداية ، وذلك الشىء الذى لا زال فى دور التكوين ، إنما هما شيئان لا يهمهم أمرهما فى كثير أو قليل ؛ وحياتهم



لوحة رقم (١) مادونا دل كاردلينو لرافائيل (١٤٨٣ — ١٥٢٠)



لوحة رقم (٢) فينوس مع كيوپيد للمصور الأسبانى ڤلاسكيز (١٥٣٩ — ١٦٦٠)



لوحة رقم (٣) الغداء على الخضرة للمصور الفرنسي مانيه (١٨٣٢ — ١٨٨٣)



لوحة رقم (٤) لاعبو القمار للمصور الفرنسى پولسيزان (١٨٣٩ — ١٩٠٦)

نفسها هي خير دليل على ذلك . فليس « التاريخ الأثرى » سوى زى تنكرى ترتديه كراهيتهم للعظماء والأقوياء فى عصرهم ؛ وهو زى تنكرى يحاولون أن يظهروا فيه بمظهر المعجبين للأخوذين بعظمة كبار رجال التاريخ الغابرين. وهذا القناع هو الذى يسمح لهم بأن يزيفوا للمعنى الحقيقى لنظراتهم الخاصة إلى التاريخ، فينسبوا إليها مدلولا آخر مخالفاً تماماً لما هى عليه فى الواقع ونفس الأمر . وسواء فطنوا هم إلى ذلك أم لم يفطنوا ، فإنهم يتصرفون فى جميع الحالات كما لو كان لسان حالهم يقول : « دعوا للموتى يدفنون الأحياء[1] » ! .

تلك هى قصة الصراع بين القديم والجديد فى الفن ، كما صورها لنا نيتشه ؛ وهى قصة إن دلت على شيء فإنما تدل على أن السواد الأعظم من الناس لا يحكم على الفن المعاصر الحى إلا بعقلية مليئة بآثار الماضى وأحكامه . وليس من شك فى أنه لابد للجمهور من أن يواجه بدع المستقبل باستجابات الدهشة أو النفور أو الجزع أو التقزز ؛ ولكن هذا لن يمنعنا من أن نقرر أن لكل فن جمهوره، ماضيا كان أم مستقبلا ، حتى ولو بدا لنا فى الظاهر أنه قد يكون ثمة فنان بدون جمهور ، أو فن بدون مجتمع !

٢٩ — إن كل فن — كما قال شارل لالو — لابد من أن يتطلب الجمهور « le public » . بيد أن البعض قد يعترض على هذا الرأى بقوله : ولكن ماذا يكن فى فنانين عباقرة لم يكونوا مفهومين من أهل عصرهم ، بل قضوا كل حياتهم فى صراع عنيف مع جمهورهم ، وماتوا دون أن يجدوا بين معاصريهم من

---

(1) Nietzsche: « Considération Intemporelle » II., cité par Jean Cassou : — « Situation de l'Art Moderne » Editions de Minuit, 1950, pp. 83—85.

يفهمهم أو يقدرهم حق قدرهم ؟ ماراْيكم فى فنانين مثـــل ڤاجنر Wagner (١٨١٣ ـــ ١٨٨٣) ، وبرليوتس Berlioz (١٨٠٣ — ١٨٦٩) ، وشلى Shelley (١٧٩٢ — ١٨٢٢) ونيتشه Nietzsche (١٨٤٤ — ١٩٠٠) ؟

هذا مايرد عليه لالو بقوله: إننا حينما نتحدث عن « الجمهور » ، فنحن لانتحدث فقط عن الجمهور المعاصر ، أعنى ذلك الجمهور الذى يشجع ، ويدفع ، ويتبع «الموضات» الحديثة ، والذى قد يكون موضع كراهية الفنان الحقيق أو احتقاره، كما أننا لانعنى أيضاً ذلك الجمهور الصغير المحدود ، ألا وهو جمهور العارفين الذين يفهمون المواهب الحقيقية ويعملون على تشجيعها ويسهمون فى توجيه التطور ويقومون باتخاذ الإجراءات المشروعة فى سبيل تحقيق التقدم الفنى ، بدلا من العمل على إعاقته أو تأخيره ، نقول إننا لانتحدث عن هذا « الجمهور » الفعلى أو الموضوعى ، بل كل مايعنينا هو تلك الفـكرة التى يكونها الفنان لنفسه عن « الجمهور » ، لأن هذه الفـكرة بالذات هى التى تؤثر عليه وتعمل عملها فى نفسه . وإذن فنحن هنا بصدد « الجمهور » الذى نعده جميعا ـــ فنانين كنا أم هواة ، مبدعين كنا أم متذوقين ـــ جديراً بالعمل الفنى. وإلا فماذا عسانا نقصد ، حينما نؤكد بإزاء طائفة من غير المكترثين أن هذا العمل الفنى أو ذاك رائع ، إن لم نـكن نقصد أن هذا العمل جدير بأن يكون موضع تقدير من جانب عدد أكبر من الناس ، إن لم نقل من جانب البشرية بأسرها ؟ وعلى ذلك فإننا ننتقل دائما من حاجة البشر المعاصرين إلى حاجة الخلف المقبل، أى إلى البشرية المثالية humanité idéale مما يدل بكل وضوح على أننا فى كلتا الحالتين إنما نتجه بأبصارنا دائما نحو « جمهور[1] » .

---

(1) Charles Lalo : «Notions d' Esthétique» P. U. F., 1952, pp. 85—87.

والحق أن الغرض الحقيقى الذى يهدف إليه كل فنان — فيما يرى لالو — إنما هو « المجد » أو « الشهرة » . وماذا عسى أن يكون « المجد » la gloire بدون « جمهور » ؟ إن مجد ڤولتير لايعنى شيئاً آخر سوى أن ڤولتير قدنجح فى أن يجمع حوله طائفة من الڤولتيريين ، كما أن مجد ڤاجنر إنما يتمثل فى أنه لازال هناك إلى يومنا هذا ڤاجنريون . ولسنا نعرف للمجد معنى آخر غير ماتنطوى عليه كلمات النجاح والشهرة والخلود من معانى التقدير الاجتماعى . فإذا جاء يوم لم يعد فيــه الجمهور يعلق أية أهمية على اسم ڤاجنر أو اسم ڤولتير ، أو إذا حانت لحظة لم يعد فيها الناس ينسبون أية سلطة عليا إلى هذين الفنانين ، كان معنى ذلك أنه لم يعد هناك أى موضع للحديث عن قيمة أعمالهما الفنية ، اللهم إلا على سبيل الذكرى ، أو من أجل التاريخ ، وبالتالى فإن أعمالهم الفنية لن تكون عندئذ حقيقة واقعة أو ظاهرة حالية بأى معنى مامن المعانى . — وحتى حينما يزدرى الفنان حكم الوسط الاجتماعى الذى يعيش فى كنفه ، فإنه لن يستطيع أن يجتزىء بحكمه هو على نفسه ، لأنه يجد نفسه مضطراً (من حيث يدرى أو من حيث لايدرى) إلى أن يهيب بفكر وسط اجتماعى آخر أو حكم جماعة فنية أخرى . « فالفنان — على حد تعبير لالو — لايتخلص من طغيان جمهوره ، إلا بتصوره لجمهور آخر » . ونحن لانتصور القيمة الجمالية على أنها دائماً وبالضرورة نجاح واقعى ، بل هى قد تتبدى لنا أيضاً على صورة « نجاح ممكن » (أو محتمل) . وحينما يقرر علماء الاستطيقا الاجتماعية أن « القيمة الجمالية هى فى صميمها شىء اجتماعى » ، فإنهم يعنون بذلك أننا لا يمكن أن نتصور « القيمة الجمالية » إلا تحت مقولة « التوافق الاجتماعى » أو « التقدير الجمعى[1] » .

---

(1) Charles Lalo : « Introduction à l' Esthétique » Colin, 1912, pp. 334 — 335.

والواقع أن معيار القيمة الجمالية — فيما يرى لالو — إنما هو مضمون تلك الكلمة القديمة المشهورة ، ألا وهي كلمة « المجد » . فليس في استطاعة « القيمة الجمالية » أن تصبح حقيقة موضوعية تاريخية إلا إذا اتخذت صبغة اجتماعية . ولا يكتفي لالو بأن يقرر أنه ليس للطبيعة من قيمة جمالية إلا إذا نظر إليها من خلال الفن ، وعبر عنها بلغة الآثار الفنية المعروفة لدى عقل عملت على صقله « الصنعة » ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضا أن جمال الفن نفسه ، وهو الجمال القائم أولا وبالذات على الصنعة ، إنما هو في حد ذاته ظاهرة بشرية اجتماعية . فليس من الصواب أن يقال إن « الفن أنا ، والعلم نحن » ، بل لابد من التسليم (على العكس من ذلك) بأن « الفن هو نحن أيضا[1] » ! ولما كان « التنظيم الجزائي » هو جوهر كل مجتمع ، فليس بدعاً أن نجد في مضمار الحياة الفنية جزاءات جمالية تتمثل بوضوح في النجاح والمجد والخلود ، أو على العكس ، في الفشل وخمول الذكر والتعرض لسخرية الناس . حقا إن الفنان قد يتوهم أنه لايعمل إلا لنفسه ، وأنه لايأبه إن في كثير أو قليل باستحسان الجمهور أو استهجانه ، ولكن هذه الجزاءات الجمالية لابد من أن تعمل عملها في نفسه ، إن من حيث يدري أو من حيث لايدري ! وليس أمعن في الخطأ من أن نخلط بين الجزاء الجمالي والجزاء المادي ، فإنه ليس هناك بالضرورة تناسب رياضي بين الشهرة الفنية والثراء المادي ؛ فضلا عن أن للجزاءات الاجتماعية من التأثير على الضمائر الجمالية أكثر مما للمكافآت المادية أو شتى مظاهر النجاح الاقتصادي . ولكن المهم في نظر لالو أن الجزاءات الجمالية — مثلها في ذلك كمثل غيرها من الجزاءات — هي قرائن خارجية

---

(1) Cf. Ch. Lalo : « Notions d' Esthétique. », Paris, P.U.F. 1952., p. 78.

أو علامات ظاهرية لحالة شعورية باطنة ، ألا وهى الشعور بالإلزام ، فهى منها بمثابة المعلول لا العلة . بعكس ما توهمت تلك النزعة النفسية التجريبية المبتذلة التي يحذرنا لالو من الخلط بينها وبين المذهب الاجتماعى . وعلى كل حال ، فإن القيمة الجمالية للعمل الفنى ليست شيئا ثابتاً يوصف بأنه موجود ، وإنما هى شىء متغير يخضع للصيرورة ، ولا يكاد يكف عن التولد والفناء ، فليست القيمة الجمالية — لدى الشخص الذى يتذوقها — سوى مجرد مظهر لضغط اجتماعى يمارسه عليه الوسط الذى يعيش فيه ؛ ولكنها تكون حقيقية فى نظر الجمهور حينما يفرضها هو بحق فى اللحظة الراهنة ، بينما تكون وهمية أو احتمالية حين تكون قائمة فى ذهن الفرد على تصوره هو لجمهور مثالى ، ممكنا كان أم مستقبلا أم ماضياً . والخلاصة هى أنه لايمكن فى جميع الحالات أن تكون ثمة قيمة جمالية إن لم يكن هناك تصور لجمهور[1] .

ولكن ، إذا كان من الحق أنه لا يمكن أن يكون ثمة فن بدون مجتمع ، أو أنه لا يمكن أن تكون ثمة قيمة جمالية بدون جمهور ، فهل يكون معنى ذلك أن الفنان هو صنيعة المجتمع ، أو أن العمل الفنى هو مجرد صدى للعقل الجمعى ؟ هل نقول مع تين « إنه مهما بدا الفنان مبتكراً ، فإنه فى الحقيقة لا يبتكر إلا النزر اليسير » ؟ هل نسلم مع لالو بأن الجمال الفنى هو ظاهرة اجتماعية نسبية ، ينظمها المجتمع ويحيطها بسياج من الجزاءات الاجتماعية ؟ هل ننادى مع علماء الجمال الاجتماعيين بأن العبقرية الفنية لا تخرج عن كونها ظاهرة اجتماعية ، وأن عباقرة الفنانين كانوا انتهازيين أكثر مما كانوا مجددين حقا ؟

---

(2) Ch. Lalo : « Introduction à' I' Esthétique », Colin, 1912 pp. 335 — 337.

هل نقرر مع إمام المدرسة الجمالية الاجتماعية أن الإنتاج العبقرى إنما هو ذلك الذى يجىء فى حينه ليسد ثغرة كان العقل الجمعى قد بدأ يشعر بخطورتها، بعد أن تملكه السأم من شق الأشكال الفنية البالية، فتحول عنها جميعاً منهوكاً متعباً ينشد مايشبع حاجته ؟ هل ننتهى إلى القول بأن الإبداع الفنى إن هو إلا ظاهرة اجتماعية يتكفل بتفسيرها علماء الاجتماع ؟ . . . كل تلك أسئلة لا بد لنا من أن نحاول الإجابة عليها، إذا أردنا أن نقف على حقيقة العلاقات القائمة بين الفنان والمجتمع . وتبعاً لذلك فإننا سنجد أنفسنا مضطرين إلى إلقاء بعض الأضواء السريعة على مشكلة الابداع الفنى التى اعتبرها كثير من علماء النفس (على الخصوص) بمثابة محور الدراسات الجمالية جميعاً، بينما وضعها بعض علماء الجمال فى المحل الثانى من دراساتهم .

الفصل السادس

مشكلة الإبداع الفنى

٣٠ — ليست مشكلة الإبداع الفنى بالمشكلة الحديثة التى عنى بدراستها لأول مرة علماء الجمال ، وإنما هى مشكلة قديمة بدأ الاهتمام بها منذ عهد أفلاطون ، وخاض فيها النقاد والفلاسفة وعلماء النفس فى كل زمان ومكان . ولو شئنا أن نستعرض بعض الأسماء التى اهتم أصحابها بدراسة هذه المشكلة ، لكان علينا أن نسرد قائمة طويلة تضم أسماء فلاسفة عديدين مثل سقراط وأفلاطون وأرسطو وأفلوطين وديكارت وكانت وهيجل وشوپنهور ونيتشه وبرجسون وكروتشه وسانتيانا وديوى وغيرهم ؛ وأسماء علماء نفس كثيرين مثل فرويد وتلاميذه ، وأدلر ، ويونج ، وريبو ، ودى لا كروا ، وشارل بودوان ، وألفريد بينيه وغيرهم. أما الفنانون والنقاد الفنيون الذين عنوا بالحديث عن عملية الإبداع الفنى ، على نحو ماعاشوها ، أو على نحو ماشاهدوها عن كثب (لدى غيرهم) ، فلعل من أهمهم وردسوورث ، وكولردج ، وشلى ، وكيتس ، وادجار پو ، وپول ڤاليرى ، وچان كوكتو ، وكبلنج ، وجون دريدن ، وهنرى مور ، وماكس إرنست ، وغيرهم[1] . ولسنا نريد هنا أن نستعرض تاريخ النظريات الفلسفية والنفسية

---

(١) يجد القارىء العربى دراسة مستفيضة لآراء الفلاسفة وعلماء النفس حول طبيعة الإبداع الفنى فى الكتاب القيم الذى ألفه الزميل الدكتور مصطفى سويف تحت عنوان « الأسس النفسية للابداع الفنى » ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٩ . وهناك بالإنجليزية كتاب مشترك ظهر بعنوان :

« The Creative Process ». (A Mentor Book, 1958 New—York.)

وهو يحوى آراء ٣٨ فنانا وناقداً فنياً حول الابداع الفنى ، مأخوذة من صميم كتاباتهم .

التى ظهرت حول تفسير عملية الإبداع الفنى ، وإنما كل ما نود أن نشير إليه فى هذا الصدد هو أن معظم هذه النظريات تميل إلى تصور الفنان بصورة الشخصية الشاذة أو الطراز الفذ أو المخلوق العجيب ، وبأن الفنان هو بالضرورة رجل الإلهام الذى يدرك من الأشياء مالاقبل لغيره من عامة الناس بإدراكه! والظاهر أن أفلاطون مسئول إلى حد كبير عن انتشار هذا الرأى بين جمهرة علماء الجمال وأصحاب النقد الفنى ، فقد كان هذا الفيلسوف اليونانى العظيم أول من ذهب إلى القول بأن الإبداع الفنى لا يخرج عن كونه ثمرة لضرب من الإلهام أو الجنون الإلهى ، وأن الفنان بالتالى إنما هو ذلك الشخص الموهوب الذى اختصته الآلهة بنعمة الوحى أو الإلهام . ثم جاءت الأفلاطونية الجديدة ، فعملت على توطيد دعائم تلك النظرة الصوفية إلى الفن ، حتى لقد ساد بين الناس الزعم بأن الفنان موجود غير عادى قد حباه الله ملكة الإبداع الفنى التى تكسب كل ما تلمسه طابع السحر والسر والإعجاز ! وهذا ما نادى به على وجه الخصوص دعاة الأفلاطونية فى عصر النهضة ، إذ كانوا يمجدون الفنان ويفسرون الأعمال الفنية بأنها ثمرة لملكة سحرية لا نظير لها عند عامة الناس . ولم يلبث أصحاب النزعة الرومانتيكية أن قدموا لنا الفنان بصورة الرجل الملهم الذى يتمتع بعاطفة مشبوبة ، وحس مرهف ، وحدس لماح ، وبصيرة حادة ، وإدراك نفاذ ، وقدرة هائلة على الابتكار ؛ حتى لقد انتهى بهم الأمر إلى تأليهه أو عبادته ! ولم يجد الفنانون أنفسهم أى حرج فى أن يظهروا لنا بمظهر العباقرة الذين يتمتعون بمزاج خاص لايتفق مع أمزجة غيرهم من عامة الناس ، فحاولوا هم بدورهم أن يصوروا لنا الإبداع الفنى بصورة الإلهام المفاجىء ، أو الانجذاب الدينى ، أو الوجد الصوفى ، أو الوحى الإلهى ... إلخ . ولعل من هذا القبيل مثلا ما روى عن لامارتين من أنه قال : « إننى لا أفكر على الإطلاق ، وإنما أفكارى هى التى

تفكر لى » ، أو ما نسب إلى شاتوبريان من أنه قال : « إنى لأستلق على سريرى ، وأغمض عينى تماماً ، ولا أقوم بأى مجهود ، بل أدع التأثيرات تتابع فوق شاشةعقلى ، دون أن أتدخل فى مجراها على الإطلاق...وهكذا أنظر إلى ذاتى فأرى الأشياء وهى تتكون فى باطنى. إنه الحلم ، أو قل إنه اللاشعور » . ويقال أيضا إن جيته قد كتب روايته « آلام فرتر » ، دون أن يقوم بأى جهد شعورى ، اللهم إلا جهد الإنصات إلى هواجسه الباطنية ! وقد روت لنا چورج صاند عن الموسيقار المشهور شوبان Chopin (١٨١٠ — ١٨٤٩) أن الإبداع عنده كان تلقائيا سحرياً ، فكان يجده دون أن يلتمسه ، بل دون أن يتوقعه ، وكأنما هو معجزة كانت تتحقق كاملة مفاجئة رائعة كأحسن ما يكون الإبداع . ويدخل فى هذا الباب أيضاً ما يروى عن الشاعر الانجليزى المشهور كولردج (١٧٧٢ — ١٨٣٤) Coleridge من أنه كتب كوبلا خان Khubla Khan أثناء نومه كما لو كان مسحوراً[١] ... الخ .

والظاهر أن طبيعة الخبرة الفنية نفسها هى التى أدخلت فى روع الكثير من الفنانين أن كل ما فى الإبداع الفنى سر وسحر وإعجاز ، فكان من ذلك أن ساد بينهم الظن بأنه ليس ثمة فن عظيم بدون إلهام . وهذا جيته Goethe (مثلا) يحدثنا عن الإبداع الفنى فيقول : « إن كل أثر ينتجه فن رفيع ، وكل نظرة نفاذة ذات دلالة ، بل كل فكرة خصبة تنطوى على جدة وثراء ؛ هذه كلها لابد من أن تفلت بالضرورة من كل سيطرة بشرية ، كما أنها لابد أيضاً من أن تعلو على شتى القوى الأرضية . فالإنسان أسير لشيطان يتملكه ويرين عليه ،

---

(١) Henri Delacroix : «Psychologie de l'Art », Paris, Alcan, 1927, p. 187.

حتى ولو وقع فى ظنه أنه حر مستقل يملك بحق زمام نفسه . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن الإنسان لا يخرج عن كونه أداة فى يد قوة عليا ، أو هو بالأحرى ملتقى ممتاز لاستقبال شتى التأثيرات الإلهية » . وهـذا نيتشه بدوره يحدثنا عن الإلهام فى كتابه « هاهو ذا الإنسان » Ecce Homo ، فيقول : « حينما يهبط عليك الإلهام الفاجىء ، فهنالك يخيل إليك أنك قد أصبحت مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فائقة للطبيعة . وهنا لابد لنا من أن نستحضر فى أذهاننا فكرة الوحى ، بمعنى أن شيئاً عميقاً ، جنونياً ، تشنجياً ، مثيراً ، لايلبث أن يصبح على حين فجأة مسموعاً ومرئياً بدقة غير عادية وتحدد خارق للطبيعة . وهكذا يسمع الإنسان دون أن يبحث ، ويأخذ دون أن يتساءل من الذى يمنح ، وتنبثق الفكرة فى ذهنه وكأنما هى برق خاطف ، دون أدنى تردد ، بل دون أن يكون ثمة موضع لأى اختيار . وحينما تغمر الإنسان نشوة الوجد ، فهنالك يلتمس التوتر العنيف الذى يستبد به منطلقاً ينصرف من خلاله أحياناً على شكل فيض من الدموع ، ويشعر الإنسان بأنه قد فقد كل سيطرة على نفسه وأن ثمة قشعريرة حادة قد أخذت تسرى فى عروقه من إخمص قدمه إلى قمة رأسه ... وهذا كله لابد من أن يحدث فى استقلال تام عن الإرادة ، وكأننا هنا بإزاء انفجار عنيف أو هجوم حاد للحرية ، والقوة ، والألوهية[١] » .

حقا إن تاريخ الفن ليظهرنا على أن كثيراً من الأعمال الفنية الممتازة قد تحققت على أيدى فنانين متزنين هادئين لم يزعموا لأنفسهم يوماً أنهم قد وقعوا تحت تأثير شياطين ملهمة أو أقوى إلهية خارقة ، ولـكن دعاة الرومانتيكية

---

(١) Cité par Max Schoen : « Art and Beauty », New-York, 1932, p. 67.

على وجه الخصوص — من أمثال كيتس وكولردج وغيرهما — هم المسئولون عن المبالغة فى تأكيد أهمية عنصر الإلهام فى عملية الإبداع الفنى . والظاهر أن بدعة الإلهام هذه هى التى اضطرت الكثير من الفنانين فى تلك الحقبة إلى الإعلاء من شأن الفن الحالم النشوان ، فكان من ذلك أن حاول معظم الفنانين إظهار أنفسهم بمظهر أصحاب الرؤى وأهل الخيالات وأرباب الوحى ! وليس من الثابت أن هؤلاء كانوا يملكون بالفعل قدرة أكبر على التخيل أو الإبداع بالنسبة إلى غيرهم من أصحاب المدارس الأخرى ، ولكن من المؤكد أنهم كانوا يحاولون بكل قوة الاستسلام لأحلام اليقظة وخيالات اللاشعور ، حتى يوهموا أنفسهم بأنهم فنانون ملهمون ! . بل إننا حتى لو نظرنا إلى اعترافات الفنانين بصفة عامة ، لوجدنا أنه كثيراً ما يحلو لهم أن يؤكدوا الطابع السحرى التلقائى لخيلتهم الإبداعية ، وكأن فنهم قد انبثق من تلقاء نفسه ، كما يصدر الماء عن الينبوع ! ومن هنا فإنه قد يحسن بعلماء النفس أن يترددوا قبل أن يصدروا أحكامهم على الإبداع الفنى بالاستناد إلى أقوال الفنانين وتصريحاتهم واعترافاتهم وترجماتهم الذاتية . . . حقا إن أمثال هذه الاعترافات تعد بلا شك مادة هامة للدراسة السيكولوجية ، ولكن من واجب عالم النفس مع ذلك ألا يأخذها بحذافيرها ، وألا يركن إلى شهادتها بكل ثقة واطمئنان . ولئن كانت هذه الاعترافات مفيدة فى كثير من الأحيان لما تنطوى عليه من ملاحظات عميقة ومعلومات قيمة عن طريقة الفنان فى الإنتاج بصفة عامة ، فضلا عن أنها قد تكشف لنا عن بعض خبرات الفنان الخاصة ، فتعيننا فى بعض الأحيان على إزاحة النقاب عن بعض خبايا حياته اللاشعورية ، إلا أنه لابد من أن تختلط بتلك « الاعترافات » ادعاءات الفنان الخاطئة ، وسهواته ، وتبريراته العقلية ، وأخيلته أو تهيؤاته الكاذبة ؛ وهذه جميعاً آليات لاشعورية قلما يفطن إليها الفنان نفسه. ومن هنا فإننا لن نستطيع أن نعد اعترافات روسو أو جيته (مثلا) بمثابة

وثائق تاريخية صادقة أو شهادات سيكولوجية صحيحة ، يمكن أن نستند إليها بكل ثقة ، من أجل فهم أسلوب كل منهما فى الإبداع الفنى أو طريقة كل منهما فى إنتاج أعماله الفنية . وعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن ننكر ما فى أمثال هذه الاعترافات من صراحة زائدة وموضوعية ظاهرية ، إلا أننا لا يمكن أن نركن إليها من أجل الحكم على الفنان نفسه ، اللهم إلا بوصفها أعمالا فنية عادية نتعرف من خلالها على صورة الفنان . وبهذا المعنى يقرر بعض علماء الجمال أن « هلويز الجديدة » La Nouvelle-Héloïse تكشف لنا عن الوجه الحقيقى لروسو بقدر ماتكشف لنا عنه « اعترافاته » أو « أحلام يقظته » Rêveries ، إن لم تزد عنها ، لما تنطوى عليه من سرد موضوعى لاشخصى ! . وعلى كل حال ، فإن إجابات الفنانين على الأسئلة التى توجه إليهم بخصوص طريقتهم فى الإنتاج أو الإبداع كثيراً ماتجىء منطوية على معانى السخرية أو التهكم أو الادعاء أو التواضع الزائف أو الوهم الكاذب أو المبالغة فى تأكيد عنصر الأصالة أو ما إلى ذلك من معان . وحينما نسائل الفنانين عن مصدر أفكارهم ، فإنهم قلما يعترفون بأن عملا فنيا آخر (ينتسب إلى نفس الفن الذى ينتجون فيه) قد أثر عليهم ، أو كان مصدر إيحاء بالنسبة لهم . وعلى الرغم من أن المصور قد لا يجد غضاضة فى أن يعترف بأنه قد استوحى إحدى المقطوعات الموسيقية ، كما أن الموسيقار قد لا يجد حرجاً فى أن يقر بأنه استمد إلهامه من إحدى القصائد ، إلا أن معظم الفنانين يميلون فى العادة إلى القول بأن أفكارهم قد انبثقت فى أذهانهم من تلقاء نفسها ، سواء أكانت نتيجة لجهد شعورى أم ثمرة لقبس من الإلهام الإلهى[١] .

---

(١) Thomas Munro ; «Les arts et leurs relations mutuelles», P.U.F. 1954, p. 274.

ولو أننا نظرنا إلى الفنون التمثيلية بصفة خاصة ، لوجدنا أن أصحابها يؤكدون فى غالب الأحيان أنهم قد استمدوا أفكارهم من ملاحظة الطبيعة أو استقراء الواقع أو معاشرة الناس . أما أن يعترفوا بأنهم قد استمدوا تلك الأفكار من أعمال فنية سابقة ، حققها أصحابها بنفس الوسائل التعبيرية المستعملة فى فنهم ، فهذا آخر مايخطر لهم على بال ! وكثيراً مايقع فى ظن الفنان أنه مادام الوجه الذى يرسمه ، أو الزهرة التى يصورها موضوعاً فنياً لم يسبق تصويره من قبل ، فإن هذا وحده هو الكفيل بإثبات أصالة لوحته . وهكذا يسقط الفنان من حسابه الطابع التقليدى لطرازه الفنى ، مكتفياً بأن يؤكد أن لوحته هى ثمرة لعملية اتصال شخصى بنموذجه ، وكأنما هو قد أبدع عمله الفنى بإيحاء من الطبيعة وحدها ، أو كأنما هو قد استمد عناصر إنتاجه الفنى من مخيلته وحدها ! ولا شك أن الفنان حينما يوحى إلى نفسه بأمثال هذه المزاعم ، فإنه عندئذ إنما ينسى أو يتناسى أنه قد ملأ عينيه من قبل بالكثير من اللوحات ، وأن ذاكرته مفعمة بأطياف الصور التى طالما نعم بالتطلع إليها ، وأن هناك بالتالى عدة عوامل فنية هى التى أملت عليه طريقته الخاصة فى اختيار نموذجه ، ورؤيته ، وتمثيله ... إلخ . والواقع أنه لولا تلك الخبرة الموجودة لديه عن الفن السابق ، لما استطاع أن يعرف حتى كيف يبدأ ؛ ولكن التقليد هو الذى يجىء فيخبره عما ينبغى أن يعمله ، وعلى أى نحو ينبغى أن يفعله ، تاركاً له فى الوقت نفسه هامشاً ضئيلا من الإمكانيات التى سيكون من حقه أن يختار فيما بينها ، وأن يحقق محاولاته فى دائرتها . ولكن، لما كان انتباه الفنان الشعورى مركزاً فى العادة حول تلك الإمكانيات ، فإنه يجهل شتى الشروط التى أحاطت بنشأة عمله الفنى ، والتى تجعل منه إنتاجاً معينا ينتسب إلى الطراز الفنى السائد . بيد أن الأجيال التالية قد لا تجد أدنى صعوبة فى أن تتحقق من أن هذا العمل إن هو

إلا مثال نموذجى لذلك الطراز ، أو ثمرة لتأثر صاحبه بخصم أو منافس أو فنان سابق كان يبغضه !.

٣١ — وهنا قد يحسن بنا أن نتوقف قليلا عند النظرية الاجتماعيـــة أو الحضارية فى تفسير الإبداع الفنى ، حتى نقف على الدور الحقيق الذى يضطلع به المجتمع فى صميم العملية الإبداعية . ولا بد لنا من أن نتذكر أن الفن فى نظر أصحاب هذه النزعة هو أولا وبالذات ضرب من الصناعة أو الإنتاج الجماعى . فالمعايير التى يضعها الإبداع الفنى تحت محك التجربة هى معايير حضارية ترتد إلى أصل اجتماعى . حقا إن للصنعة الفنية قوانينها ، ولـكن الحياة الجمالية للجماعة لابد من أن تبدو مسجلة فى صميم تلك القوانين . وعلى الرغم من أن الصنعة technique — مثلها فى ذلك كمثل الطبيعة — لا تنطوى فى ذاتها على أية صبغة استطيقية anésthétique ، إلا أنه لابد من أن يجىء النجاح الفنى فيسبغ عليها قيمة جمالية ، نتيجة للحكم الاستطيقى الذى تصدره الجماعة على الأعمال الفنية الناجحة . وتبعا لذلك فإن لالو يقرر أنه ليس من الممكن أن نثير مشكلة القيمة الجمالية إلا من وجهة نظر اجتماعية : لأن التاريخ وحده هو الذى يتكفل بحل تلك المشكلة . ولئن كان المجتمع فى مجموعه ليس هو الذى يؤثر تأثيراً مباشراً على الفن ، إلا أن الأثر المهم الذى يتركه المجتمع فى الفن لابد من أن يتم عن طريق وسط اجتماعى متخصص . ومن هنا فإن القيمة الجمالية لابد من أن تظل بالضرورة قيمة اجتماعية. «حقا إن الفنان ليجهل القوانين الاجتماعية التى تخضع لها صنعته الفنية ، ولـكن السر فى ذلك هو أن النظم الجمالية منتشرة فى أرجاء المجتمع انتشارا نسبيا ، أعنى أنه ليس ثمة جماعة محددة تحديداً قانونيا تـكون هى المكلفة بمراعاة تطبيق تلك النظم »[1] . وتبعا لذلك فإنه ليس فى وسعنا أن

---

(1) Ch. Lalo « Esquisse d'une esthétique musicale scientifique » Vrin, 1939, p. 31.

نعد الإبداع الفنى إنتاجا فردياً محضا ، بل لابد لنا من أن نسلم — فيما يقول دعاة هذه النظرية — بأنه ليس ثمة خلق من العدم .

والواقع أن الفنان ليس مخلوقا أصيلا كل الأصالة ، وكأنما هو موجود إلهى قد هبط من السماء ، بل هو مخلوق أرضى يعيش فى بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية خاصة ، ويستجيب لطائفة من المنبهات الفنية المعينة ، ويتأثر بمجموعة من التيارات الجمالية السائدة ، بحيث أنه لو تغيرت بيئته الاجتماعية لترتب على هذا التغير بالضرورة انقلاب هائل فى نوع إنتاجه الفنى . وليس معنى هذا أنه لاقيمة على الإطلاق لمعادلة الفرد الشخصية فى تحديد طرازه الفنى أو أسلوبه الجمالى ، وإنما يجب أن نلاحظ أن الإبداع الفنى كثيرا ما يجىء مشروطا بالكثير من العوامل الحضارية التى تشيع فى البيئة الفنية المحيطة بالفنان . ومن هنا فإن أصحاب النزعة الاجتماعية يقررون أنه حينما ينظر الباحث بعين الاهتمام إلى تلك التأثيرات الحضارية التى عاناها الفنان ، وحينما يقيم وزنا كبيراً لتلك الأشكال الإجتماعية التى أثرت على حياة الفنان وأعماله الفنية ، فإن إنتاجه عندئذ لن يبدو لنا بصورة سر مستغلق لاسبيل إلى فهمه ، بل سرعان ما يصبح فى وسعنا أن ندرجه تحت طراز فنى بعينه . ولسنا نزعم أنه يكفى لتفسير عبقرية شوبان (مثلا) أن نحيط بتلك الأشكال الاجتماعية التى وقع تحت تأثيرها ، فإنه لمن المؤكد أن ثمة عوامل وراثية وتربوية وعائلية ونفسية عديدة قد دخلت فى تكوين شخصيته الفنية ، ولكن كل ما نود أن نؤكده هو أن فهم الإبداع الفنى فى إطاره الاجتماعى كثيرا ما يعيننا على إلقاء بعض الأضواء الهامة على طبيعة تلك العملية الإبداعية التى تتخذ صوراً مختلفة لدى الفنانين المختلفين . ولهذا يقرر بعض علماء الجمال أنه حينما يظهر لنا الفنان بصورة مخلوق شاذ يبدو فى الأفق الفنى وكأنما هو رعد قاصف يدوى على حين فجأة فى سماء صافية زرقاء ، فان كل

ما هنالك أننا نجهل مصادر ذلك الفنان . ولـكننا بمجرد ما ننجح فى الاهتـداء إلى بعض المصادر التى أخذ عنها هذا الفنان أو ذاك ، فإن أصالته عندئذ سرعان ماتقل فى نظرنا ، كما حدث مثلا بالنسبة إلى چيوتو Giotto أو الجريكو El Greco بعد أن استطعنا أن نقف على بعض مصادر إبداعهما الفنى[1] .

وحسبنا أن نرجع إلى مؤلفات مؤرخى الفن المعاصر ، حتى نتحقق من أنهم لم يعودوا يرون فى أى عمل فنى إنتاجا أصيلا كل الأصالة ، بل أصبحوا يجزمون بأن أصالة الفنان هى فى جميع الحالات أصالة نسبية لاتنحصر فى ابتـكار أفـكار جديدة كل الجدة ، بقدر ما تنحصر فى التأليف بين أفـكار قديمة ، أو إدخال بعض التعديلات على ما انحدر إليه من طراز أو طرز فنية . ولئن كان الفنان نفسه كثيراً ما يعتقد أنه يخلق من لا شىء ، نظرا لأنه قلما يفطن إلى العناصر اللاشعورية التى دخلت فى تركيب إبداعه الفنى ، إلا أن الجديد الذى يجىء به (فيما يرى أصحاب النزعة الإجتماعية) ضئيل أو محدود بالقياس إلى ما تسلمه أو تقبله . وكثيرا ماتنحصر أصالة الفنان فى التوفيق بين عناصر فنية مستعارة من طرازين معاصرين متنافسين ، دون أن يكون لدى الفنان نفسه أى شعور واضح بتلك العملية التأليفية التى يقوم بها . وسواء أكان حظ الفنان من التجديد عظيما أم ضئيلا ، فان إنتاجه الفنى لابد من أن يندمج فى صميم التراث الحضارى للمجتمع ، بمجرد ما يتقبله الوعى الجمالى ويعمل على محاكاته ، وبذلك يمهد السبيل لظهور حركات فنية أخرى تجىء مشابهة له ، أو قريبة منه ، أو معارضة له ، أو متفرعة عنه ... إلخ .

---

(1) Th. Munro : « Les Arts et leurs relations mutuelles » , P. U. F., 1954, p. 271.



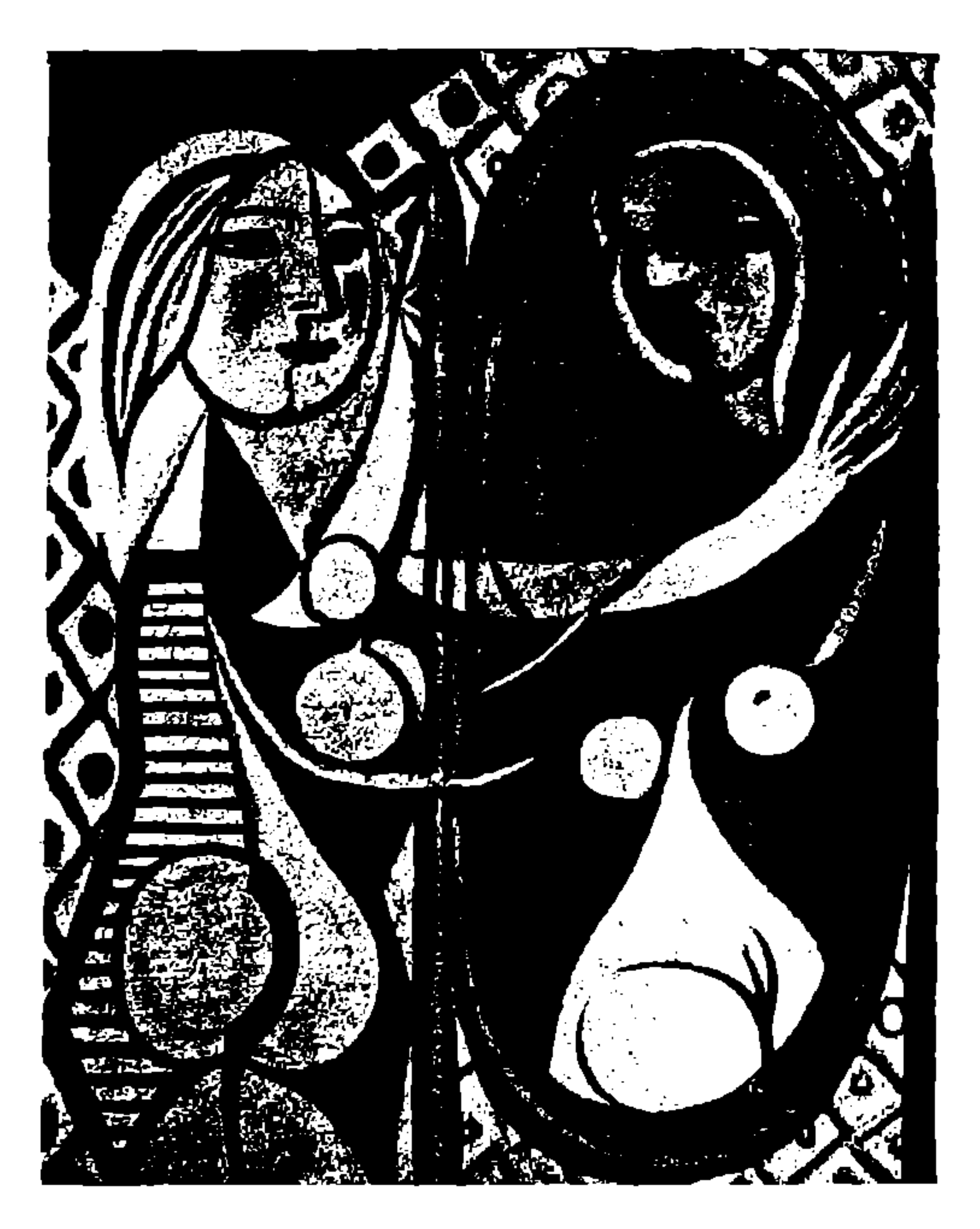
لوحة رقم (٥) نساء من تاهيتي يحملن ثمار المانجو
للمصور الفرنسي جوجان (١٨٤٨ – ١٩٠٣)



لوحة رقم (٦) امرأة فى الحمام
للمصور الفرنسى أوجست رنوار (١٨٤١ - ١٩١٩)



لوحة رقم (٧) حلم — للمصور الفرنسي هنرى روسو (١٨٤٤ — ١٩١٠)



لوحة رقم (٨) فتاة صغيرة تنظر فى المرآة لپيكاسو (المولود سنة ١٨٨١)

والظاهر أن لـكل حقبة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمالية ، والصنائع الفنية ، والسمات الطرزية ، بدليل أن الغالبية العظمى من فنانى كل عصر لاتـكاد تشذ على تلك الأساليب الخاصة ، اللهم إلا فى حالات نادرة . ويضرب لنا مؤرخو الفن مثلا لذلك بفن التصوير فى عصر النهضة فيقولون إن هذا الفن قد ساير الفكرة السائدة عن التصوير فى ذلك العصر ، ومن ثم فقد كانت اللوحة الجيلة فى نظر مصورى عصر النهضة هى تلك التى تبرز أمام أنظارنا مجموعة من الشخصيات النبيلة التى تنتصب فى وسط اللوحة وكأنما هى تماثيل فارعة متينة ، مع مراعاة الصبغة الواقعية للاضاءة والتلوين ، وإظهـــار عمق المنظور ، ووضع بعض المناظر الطبيعية أو المعمارية فى الأرضية الخلفية للوحة . ولو أننا نظرنا إلى فنانى العصر الواحد ، من وجهة نظر عصر فنى آخر ، لألفينا أن ثمة تشابها كبيراً بينهم ، على الرغم من إيمان كل منهـم بأصالته الشخصية وتميزه الـكبير عن غيره من رجال عصره . ولهذا يقرر بعض مؤرخى الفن أن بين ميكائيل أنجيلو وليوناردو دافنشى ورافائيل من التشابه ما لم يستطع واحد منهم أن يفطن إليه ، فقد أصبح فى وسعنا اليوم أن ندرك ما فى أساليبهم الفنيــة من وحدة جمالية ترجع إلى روح القرن الخامس عشر فى إيطاليا ، وبالتالى فإننا لم نعد نلقى أدنى صعوبة فى أن نميز بين فنهم وفن المصورين الصينيين (مثلا) فى نفس العصر ، أو فن المصورين الهولنديين فى القرن الثامن عشر ... إلخ . وكلما تقدمنا فى معرفة تاريخ الفن ، زادت قدرتنـــا على إدراك السمات الخاصة المميزة لـكل عصر ، وأصبحنا أقدر على فهم الطابع الخاص المميز للفن الأوروبى الحديث بصفة عامة ؛ وإن كان من الطبيعى لـكل فنان أوروبى أن يجسم فى فنه جوانب معينة من الحضارة الغربية يقوم بالتعبير عنها على طريقته الخاصة .

ويمضى أصحاب النزعة الحضارية فى الفن إلى حد أبعد من ذلك فيقولون إنه

لابد لسيكولوجية الفن من أن تقلع عن وصف عملية « الإبداع الفنى » ، كما لو كانت عملية منطقية تتحقق فى كل زمان ومكان بنفس الطريقة ، لكى تهتم بوصف المظاهر المختلفة لتلك العملية على نحو ماتعبر عنها العصور المختلفة والطرز الفنية المتعددة ... فليس الاختلاف بين الفنانين فى طريقة الإبداع براجع إلى اختلاف أنماط شخصياتهم فحسب ، بل هو يرجع أيضاً إلى تباين التأثيرات الحضارية التى يخضعون لها . وآية ذلك أن الفنانين المنتسبين إلى حضارة فنية بعينها ، يتفقون جميعاً فى اصطناع أساليب جمالية معينة فى التفكير والشعور والإنتاج ، حتى إن مؤرخ الفن ليكاد يعثر على معايير فنية واحدة تتردد لديهم جميعاً ، دون أن يفطنوا هم إلى ذلك . ولئن كان حب التجديد قد أصبح يدفع الفنان الأوروبى اليوم إلى الخروج على التقاليد والتمرد على الأوضاع الفنية السائدة، إلا أن القطيعة التى تمت بين الفنان ومجتمعه (فيما يقول دعاة هذه النظرية) ظاهرية أكثر مما هى واقعية . سطحية أكثر مما هى عميقة. حقا إن الفنان الأوروبى المعاصر قد أصبح ينشد الكثير من الإيحاءات لدى الجماعات الأخرى ، فصار يستلهم الفنون المصرية ، والصينية ، والهندية ، والبيزنطية ، والإفريقية ، والزنجية وما عداها ، إلا أنه لمن المؤكد أن الفنان الغربى مهما راح يلتمس الوحى لدى بيئات فنية غريبة عنه ، فإنه ينظر دائماً إلى تلك الطرز الفنية الأجنبية بعينى الرجل الغربى الذى يملك تراثاً فنيا بعينه . ومن هنا فإن الفنان الأوربى يختار من بين فنون الشعوب الأخرى تلك الجوانب الخاصة التى هو على استعداد لفهمها أو تقبلها أو استساغتها ، بينما نراه يطرح منها جوانب أخرى يحكم عليها بأنها فظة أو غليظة أو غريبة أو منفرة ، فى حين أنها قد لاتقل عن الأولى أهمية . وهكذا نلاحظ أنه حينما يستلهم الفنان الأوروبى الحديث بعض الفنون الشرقية (مثلا) فإن الجوانب الوحيدة التى يستطيع أن يفهمها أو يتذوقها من تلك الفنون قلما

تعدو النواحى البصرية أو التزيينية التى تتفق مع فكرته هو عن الحياة الجمالية فى البيئة الشرقية . أما المعانى العميقة التى تنطوى عليها تلك الفنون ، فإنها تظل بعيدة عن متناول فهمه أو إدراكه الجمالى ، نظراً لأنها تتصل بمواقف وجدانية تختلف اختلافا جوهرياً عن مواقفه الوجدانية . .

ولا يسلم أصحاب النزعة الحضارية (فى تفسير الفن) بما يقوله بعض علماء النفس من أن الإبداع هو تحطيم لكل ما هو مألوف ، وخلق لأشكال جديدة ؛ بل هم يقررون — على العكس من ذلك — أن عملية الإبداع الفنى لابد من أن تنطوى على تحصيل تدريجى لما تقترحه الجماعة على الفنان من تقاليد فنية واتجاهات جمالية ؛ مع مراعاة تلك التأثيرات الخارجية التى يكون المجتمع نفسه بسبيل تقبلها أو الاعتراف بها . ولكن ، لابد من أن يندمج كل هذا فى شخصية الفنان وسلوكه ، لا عن طريق التأمل الشعورى فحسب ، بل عن طريق الاختمار اللاشعورى أيضا . وفى أثناء هذه الفترة التى يصح أن نسميها باسم مرحلة الحمل الفنى ، تجىء بعض الصور المحملة بشحنة وجدانية ، من مصادر عديدة متباينة ، فتمتزج وتتآلف فيما بينها رويداً رويداً ، لكى لا تلبث أن تكون منتجات جديدة ، كما يحدث فى الحلم عادة ، وإن كان من الممكن لتلك الصور من بعد أن تتعرض للمراجعة أو التبرير العقلى . والفنان الأصيل بهذا المعنى إنما هو ذلك الذى يدخل على التراث الفنى لمجتمعه تعديلات أو تطورات أو تأليفات تقرب بين عناصر ظلت متباعدة منفصلة حتى ذلك الحين ، فيسبغ على بعض العناصر وظائف فنية جديدة تشبع حاجة عصره الجمالية ، إن لم تقل حاجات العصور المقبلة . وإذن فإن الفنان الأصيل (فيما يقولون) هو ذلك الإنسان المبدع الذى يظهر فى الوقت المناسب ، فلا يكون ظهوره متأخرا جداً ، أو متقدما جدا ، بل يجىء فى أوانه . وليس يكفى أن

يكون مثل هذا الفنان مغايراً لمن تقدم عليه من الفنانين ، بل لابد من أن يكون تميزه عنهم بطريقة تقرها الأجيال اللاحقة وتستحسنها على النحو المشروع .

وكثيراً ما يلتجىء علماء النفس إلى شهادة الفنانين أنفسهم من أجل الحكم على طبيعة إبداعهم ، ولكن الملاحظ — مع الأسف — أن شعور المبدع لا يضمن لنا دائماً شرعية إبداعه . وآية ذلك أن للمقلدين وللمبتكرين على السواء ، بل الخاملين من الفنانين والعباقرة على السواء ، كثيراً ما يتباهون بأنهم قد اجتازوا نفس مراحل عملية الإبداع ! ولعل هذا هو ما عناه كارل يونج حين قال : « إن كل ما يستطيع الشاعر أن ينبئنا به عن عمله الفنى لهو بعيد كل البعد عن أن يكون بمثابة الضوء الذى يمكن أن ينير أمامنا السبيل إلى فهم طبيعة الإبداع الفنى[1] » . والواقع أن كل الفنانين – أو معظمهم — يتصورون أن « أفكارهم العظيمة » قد هبطت عليهم من السماء ، أو جاءت إليهم من الخارج ، أو وردت على أذهانهم من حيث لا يشعرون ؛ ولكن تأكيدهم لعنصر الإلهام فى إنتاجهم لا يضمن لنا قيمة نتاجهم . وكثيراً ما يجهل الفنان الأصيل نفسه أين تكمن على وجه التحديد مظاهر أصالته ، بل كثيراً ما يكتمل عمله الفنى دون أن يستشعر هو نفسه أى إحساس بالغبطة أو الرضا التام . وقد يحدث أحياناً أن يجهد الفنان نفسه فى إنتاج أعمال عديدة يفخر بها ويعتز بأنه صاحبها ، فإذا بالأجيال التالية تزرى بكل ما كان موضع افتخاره ، لكى تعلى من شأن بعض التفاصيل الصغيرة أو الأعمال التافهة التى لم تكلفه شيئاً ! وربما كان فى وسعنا

(1) C. G. Jung : « Psychology and Literature ». in «Modern Man in search of a Soul. », quoted by Ghiselin : « The Creative process », Mentor Book, New - York, p. 215.

أن نقول إنه لمن العسير على الفنان نفسه حين يعمل ، أن يكون على علم تام بالجوانب الجديدة حقا (أو الهامة بالفعل) فى صميم إنتاجه . هذا إلى أن هناك فنانين يلتجئون إلى تعاطى المخدرات أو الإدمان على الخمور من أجل الاستغراق فى حالات غيبوبة أو فقدان للوعى ، بدعوى أن مثل هذه الحالات هى مناسبات مواتية للالهام أو منشطة للابداع ، فلا يلبث الواحد منهم أن يتوهم — تحت تأثير الكحول أو العقاقير — أنه فنان أصيل أو عبقرى مبدع ، فى حين أن الإبداع الفنى يستلزم التنظيم والتوجيه والقـــدرة على الحكم ، لا الهذاء والهلوسة والاستسلام للخيالات ! وهكذا يخلص أصحاب هذه النظرية إلى القول بأن العمل الفنى ليس ظاهرة فردية تخضع لعملية سيكولوجية بحتة ، بل هو واقعة حضارية تمتد جذورها فى صميم التربة الاجتماعية للبيئة التى يعيش فيها الفنان ، حتى ولو بدا له أن لإنتاجه طابعاً سحرياً أو مسحة صوفية تلخصها كلمة « الإلهام » !(١) .

٣٢ — فإذا ما نظرنا الآن إلى دعوى أصحاب هذا الرأى ، ألفينا أنهم محقون بلا شك فى قولهم بأن الإبداع ليس خلقا من العدم ، أو مجرد هبة إلهية يجود بها علينا الوحى ، أو مجرد شرارة من الإلهام تنقدح فى ذهن الفنان على حين غرة ! والواقع أن العلم لن يستفيد شيئاً من كل تلك الأحاديث الطويلة التى يسردها علينا مؤرخو سير الفنانين ، حينما يصفون لنا حالات الغيبوبة أو الوجد الصوفى أو النشوة الدينية التى عاناها هـذا الفنان أو ذاك أثناء تلقيه للوحى أو الإلهام ! وإنما يستفيد العلم حين يحاول الباحثون فى تاريخ الأعمال الفنية ، أن يكشفوا لنا عن النماذج المختلفة للفنانين ، والعوامل الحضارية العديدة التى أثرت على إنتاجهم ، مع الاهتمام فى الوقت نفسه بإزاحة الستار عن مقومات

---

(1) Th. Munro : « Les arts et leurs relations mutuelles », P. U. F., 1954 pp. 272—273.

الإبداع الفنى لدى كل واحد منهم . وتبعاً لذلك فقد حرص أصحاب المدرسة الاجتماعية فى علم الجمال على تفسير عمليات الإبداع الفنى بالرجوع إلى المؤثرات الحضارية والتيارات الجمالية السائدة ، مع تأكيد أهمية « الصنعة » فى عمل الفنان ، ودور الوعى الجمالى للمجتمع نفسه فى توجيه الفنان نحو هذه النزعة أو تلك من بين النزعات الفنية المعاصرة. حقا إنه قد يقوم فى المجتمع الواحد فنانون ثائرون أو أدباء خارجون على القانون ، ولكن قيام هؤلاء مشروط بوجود تيارات سفلية تشجع على التمرد ، نتيجة لانهيار بعض النظم الاجتماعية العتيقة ، أو تفكك بعض الأوضاع الاجتماعية السائدة ، أو وجود بوادر نزعات ثورية تكون قد أخذت تلوح فى الأفق العام... إلخ . وإذن فإن خروج الفنان على القانون السائد ، لايعنى أنه قد تخلص تماماً من كل تأثير اجتماعى ، بل يعنى أنه قد آثر اتباع حركة اجتماعية أخرى نجحت فى التأثير عليه لما تتضمنه من معانى التجديد .

بيد أننا إذا عرفنا مثلا أن كلا من مونيه Monet ، ومانيه Manet ، ورنوار Renoir ، وسيزلى Sisley ، هم من ذوى النزعة الانطباعية impressionnisme؛ فهل تكون صفة « الانطباعية » كافية لإظهارنا على طبيعة الإبداع الفنى لدى كل واحد منهم على حدة ؟ حقا إن لأصحاب النزعة الانطباعية طرازاً خاصاً أو أسلوباً معينا فى الرؤية ، والتفكير ، والإحساس ، والتخيل ؛ ولكن أليست هناك خصائص فردية هامة تميز كل واحد من هؤلاء المصورين الانطباعيين على حدة ؟ بل هب أنى نجحت فى تحديد الخصائص العامة المميزة للحركة الرومانتيكية (مثلا)، فهل يمكن أن أعرف عن هذا الطريق نوع الأسلوب الفنى الذى يمتاز به كل من كيتس Keats وشوبان Chopin ودلاكروا Delacroix مثلا ؟.. يبدو لنا أن بيان التأثيرات الماضية والحاضرة التى عاناها الفنان ، قد لا يكفى لتفسير إنتاجه الفنى ؛ فإن مايميز الفنان الحقيقى على وجه التحديد إنما هو تلك القدرة الإبداعية

التى تجعلنا نشعر حين نشاهد عمله الفنى أننا نراه للمرة الأولى ! ولئن كان العمل الفنى الأصيل هو فى حاجة دائماً إلى عون الظروف وسائر الأعمال الفنية الأخرى، حتى يكون فى وسعه أن يبرز ويتجلى فى أوج عظمته ، إلا أنه لابد لهذا العمل من أن يبدو لنا « نسيج وحده » ، وكأنما هو شىء فريد ليس كمثله شىء[١] !

أجل ، إن لكل عمل فنى ماضيا ومستقبلا ، فإنه لابد لهذا العمل من أن يكون قد وقع تحت طائفة من المؤثرات ، كما أنه بدوره لابد من أن يولد بعض التأثيرات ، ولكن من المؤكد أن لكل أثر فنى حقيق (كما قلنا فى موضع آخر) طابعاً أصيلا قد لايسهل إرجاعه إلى غيره أو تفسيره بغيره . ومهما كان من أمر المصادر الأجنبية التى استلهمها ، بل مهما كان من أمر التأثيرات العديدة التى وقع تحتها ، فإن اختلاف هذا العمل عما عداه من الأعمال الفنية الأخرى لهو الكفيل بأن يجعل منه إنتاجا فريداً يتميز بشخصية فنية قائمة بذاتها . ولكن مايضفى عليه ذلك الطابع الفريد ، ليس هو بالضرورة توافر عنصر زائد فيه ، وكأنما هو يتمتع بجدة أصيلة أو طرافة مطلقة ، بل كثيراً ماترجع أصالته إلى تغير طفيف غير ملموس، أو تحور بسيط خفى، أو مجرد تعديل صغير فى المقادير، أو النسب ، أو العلاقات . وكما أن تغير نبرة الصوت قد يكفى أحياناً لجعله صوتاً آخر يتعذر تمييزه حتى على عارفيه ، فإن أى تعديل بسيط يطرأ على العمل الفنى قد يكسبه فى أنظارنا صبغة جديدة مغايرة ، تجعل منه شيئا آخر مختلفاً كل الاختلاف . وقد يشبه العمل الواحد من كثير من الوجوه عملا آخر ، ولكنه لابد من أن يختلف عنه فى نقطة ما اختلافا جوهريا ، نظراً لما قد ينطوى عليه

---

(1) Raymond Bayer: « Traité d' Esthétique, » Colin, 1956, pp. 195—196.

من تعديل بسيط تتردد أصداؤه فى العمل كله . ومن هنا فإن مهمة عالم الجمال — فيما يقول فوسيون — إنما تنحصر أولا وبالذات فى العمل على اكتساب تلك المهارة الفنية الدقيقة التى يستطيع معها أن يلتفت إلى الفوارق الصغيرة المتناهية فى الصغر ، حتى يتمكن عن هذا الطريق من الوقوف على الشىء الجوهرى فى كل عمل فنى[١].

وقد اهتم كثير من الباحثين فى علم الجمال بدراسة مشكلة الأصالة l'originalité فى الفن ، فذهب بولان (مثلا) إلى أن العمل الأصيل هو ذلك الإنتاج الجديد الذى يحدث فى مجرى التاريخ ضربا من الانفصال discontinuité ، وكأنما هو حقيقة فريدة تند عن كل تفسير وتفلت من طائلة كل مقارنة[٢] ! ومعنى هذا أن « الأصيل » فى نظر ذلك الباحث إنما هو الشىء الذى لا يشبه من أى وجه من الوجوه أى شىء آخر سبق لنا إدراكه أو تقبله أو معرفته ! فالأصيل هو الحدث المبتكر الذى نصطدم به ، فلا نملك سوى أن نتعجب ، ونقلق ، ونبدى أمارات الدهشة ! وليس فى استطاعتنا أن نقف جامدين أو غير مكترثين بإزاء العمل الفنى الأصيل ، فإن أصالته لتجعله يجتذب انتباهنا ، وينتزع إعجابنا ؛ والإعجاب l'admiration إن هو إلا الإحساس الجمالى بعينه...والعمل الأصيل أيضا هو ذلك الإنتاج الصادق الذى تنكشف لنا حقيقته كسر يذيعه علينا الفنان للمرة الأولى ، فنعجب كيف أننا ظللنا نجهله كل هذا الزمن ! وليس يكفى أن نقول

---

(1) H. Focillon: « Généalogie de l' Unique »; in «Deuxième Congrès International d' Esthétique», Paris, 1939, Alcan, Tome II., pp. 120—121.

(2) R. Polin: « De l'Originalité dans l'Art »; « Revue des Siences humaines », Juillet-Sept. 1954.

إن العمل الأصيل لابد من أن يبدو لنا جديداً ، وكأننا نشهده للمرة الأولى ، بل لابد من أن نضيف إلى ذلك أيضا أننا نحن أنفسنا نصبح جددا أمام العمل الفنى ، وكأننا نطأ أعتاب عالم جديد لا سهد لنا به من قبل ! أما الفنان نفسه ، فإن إحساسه بالأصالة (فيما يقول باير) لابد من أن يقترن بالشعور بالوحدة ، فإن الأصالة لهى عبء ثقيل ينوء به الفنان ، وكأنما هو مارد جبار أو عملاق هائل تعوقه أجنحته الضخمة عن السير ؛ ولكن باير نفسه لايلبث أن يعود فيقول إن الإبداع الفنى لايعزل إلا لكى يعود فيجمع ، كما أن العمل الأصيل لايعد أصيلا إلا بالنسبة إلى جمهور أو مجتمع أو بيئة فنية . وتبعا لذلك فإن الأصالة فى الفن لاتعنى التوحش والعزلة والإغراب ، بل هى تعنى تقديم النموذج أو صياغة المثال أو انتزاع الإعجاب . وليس من واجب الفنان أن ينشد الأصالة بأى ثمن ، أو أن يجد فى إثرها كما لو كانت ضالته المنشودة ، وإنما ينبغى له أن يلتقى بها أو أن يعثر عليها ، دون أن يكون قد أرادها أو طلبها ... حقا إن جيد لينصحنا بألا نتابع غيرنا ، فلا نعمل ما كان يمكن أن يعمله الاخرون ، ولا نقول ما كان يمكن أن يقوله الآخرون ، ولا نكتب ما كان يمكن أن يكتبه الآخرون ، بل نخلق من أنفسنا موجودات فريدة لايمكن أن يقوم غيرها مقامها ؛ ولكن . ألا يستلهم الفنان إنتاج غيره من الفنانين حينما يضع نصب عينيه ألا يجىء إنتاجه مشابها لإنتاجهم ؟ ألسنا هنا بإزاء ظاهرة تقليد أو محاكاة ، وإن كانت المحاكاة فى هذه الحالة هى على سبيل المعارضة Imitation a contrario ؟ بل أليس الملاحظ عادة أن الفنان لايبتكر إلا حين يحاول أن يقلد ، بدليل أن من لايقلد فإنه قلما يبتكر ! وإذن أفلا يحق لنا أن نقول إن مفتاح أحجية الإبداع الفنى إنما ينحصر على وجه التحديد فى الأصالة والتقليد معا[1] ؟

---

(2) R. Bayer: « Traité d' Esthétique » Colin, Paris. 1956, pp. 195 — 196.

إننا لاننكر أن الفنان لابد من أن يجد نفسه منجذبا نحو كل ماهو بكر لم تقربه بعد أيدى غيره من الفنانين ، ولكن البكارة فى عالم الفن ظاهرة نسبية تتوقف على مدى قدرة الفنان نفسه على إدراك وشائج القرابة بين القديم والجديد. ولئن كان من الحق أن الفنان التقليدى الذى يظل اتباعيا مخلصا قلما ينجح فى أن يبدع شيئا على الإطلاق ، إلا أن ولع الفنان بالطرافة قد يدفعه أحيانا إلى التضحية بالجمال لحساب الأصالة ، وعندئذ تصبح أعماله الفنية مجرد بدع مستحدثة يراد من ورائها التهويل والإغراق ! وتبعا لذلك فإن الفنان هو أحوج مايكون إلى أن يفرض على حبه للتجديد نظاما صارما من الضبط والتوجيه ، حتى لايكون الدافع الأوحد له على الإنتاج هو مجرد استثارة دهشة الجمهور بأى ثمن ! حقا إنه لابد للفنان من أن يستسلم لسحر «اللامتحق» the unrealized (كما يقول الانجليز) ، فيرتاد عالم الاضطراب والعماء والاختلاط والفوضى ، حتى يتسنى له أن يستخرج من كل ذلك شيئا جديدا يحدده وينظمه ويبين لنا معالمه ، ولكن من واجب الفنان أيضا أن يعرف كيف يضع حدا لحوافزه الغامضة التى قد تلح عليه بالبقاء فى ملكوت الظلام والعماء واللاتحدد واللاشعور !

٣٣ ـ والواقع أننا لو أمعنا النظر إلى عملية الإبداع الفنى لألفينا أنها تنطوى على كثير من العناصر الشعورية واللاشعورية التى تتداخل وتتشابك فيما بينها حتى ليكاد يعسر على الفنان نفسه أن يحدد لنا بدقة دور كل من الشعور واللاشعور فى صميم تلك العملية . ولكن الملاحظ بصفة عامة أن كثيراً من الباحثين والفنانين وعلماء الجمال قد أجمعوا على القول بأن الإنتاج الفنى ليشبه من بعض الوجوه عملية الولادة ، بمعنى أنه يستلزم التلقيح والحمل والحضانة وما إلى ذلك . وكما أن هناك كثيراً من التطورات البيولوجية التى تطرأ على المرأة أثناء الحمل ، دون أن تكون لها يد فى حدوثها ، فإن هناك كثيراً من الأحداث الباطنية التى

تحقق فى أعماق نفس الفنان أثناء عملية الإبداع الفنى ، دون أن يكون هو على علم واضح بما يحدث فى باطن نفسه . ولعل هذا هو ماعناه كارل يونج مثلا حينما كتب يقول : « إن العملية الإبداعية صبغة أنثوية ، فإن العمل الإبداعى إنما ينبع من أعماق اللاشعور ، أو إن شئت فقل من ملكوت الأمهات ! وحينما تغلب القوة الإبداعية على الحياة البشرية ، فإن الإرادة الفعالة سرعان ما تستسلم عندئذ لحكم اللاشعور ، فلا تلبث الذات الشعورية أن تتراجع وتستحيل إلى تيار سفلى ، لكى تكتفى بمشاهدة مايجرى من أحداث دون أن تكون لها أدنى يد فى تغييرها »[1] . ولكن يونج وغيره من علماء النفس ينسون أو يتناسون أن الإبداع ليس فى صميمه عملية لاشعورية ، فإنه لابد للفنان من خبرة حسية طويلة يتسنى له خلالها أن يجمع المواد اللازمة لتحقيق عملية الإبداع . ومعنى هذا أنه لا يمكن للعملية الإبداعية أن تتم إن لم تسبقها مرحلة إعدادية طويلة يهتم فيها الفنان بالبحث والدراسة والصنعة والانكباب المضنى على العمل . حقا إن الفنانين أنفسهم — كما سبق لنا القول — يميلون إلى تصوير عملية الإبداع بصورة الابتكار التلقائى اللا إرادى ، ولكن من المؤكد — كما لاحظ أنطون تشيكوف — أن فى الإبداع الفنى مشكلات وغايات ، لأن الفنان لا يبدع بدون تأمل وترو وتصميم ، وإلا لكان كل إنتاج فنى هو مجرد سحر تمارسه علينا قوى غريبة مجهولة[2] ! .

وهذا ڤان جوخ Van Gogh يكتب إلى أحد أصدقائه فيقول : « إنى أريدك أن تعلم أنه إذا كان ثمة شىء جدير بالتقدير أو الاعتبار فيما أنا بصدد

---

(1) & (2) B. Ghiselin : « The Creative Process » (A Symposium), New-York, A. Mentor Book, 1958, pp. 222 & p. 16.

إنتاجه ، فإن هذا الشيء ليس وليد الصدفة أو الاتفاق ، وإنما هو ثمرة لقصد حقيق واقعى ونشاط إرادى غائى »(١) . فلم تكن لوحات ڤان جوخ العامرة بالعاطفة والإحساس وليدة إلهام مفاجىء أو وحى مباغت ، بل كانت ثمرة لمحاولات شاقة وتجارب عديدة ، بدليل اعترافه هو نفسه بأنه قد رسم لوحة « حدائق الشتاء الصغيرة » The Little Winter Gardens عدة مرات دون أن يستطيع التعبير فيها عن أى إحساس ، فكانت محاولاته الأولى (على حد تعبيره هو نفسه) محاولات فاشلة لا تحتمل على الإطلاق ! وهذا ڤكتور هيجو يحدثنا عن ضرورة التمهيد لعملية الإبداع بالتأمل فيقول : « إن الإلهام هو بمثابة الطائر الذى يخرج من البيضة . فلو لم يتم احتضان البيضة والرقاد عليها لما أفرخت وخرج منها الطائر » . ثم يستطرد ڤكتور هيجو فيقول : « إن الذكاء والذاكرة لهما جناحا المخيلة » . ومعنى هذا أن التأمل السابق على الابتكار — كما لاحظ سوريو — وظيفة مزدوجة : وظيفة منطقية سلبية تتمثل فى استبعاد الأفكار الخاطئة أو العقيمة ، ووظيفة إعدادية إيجابية تنحصر فى تهيئة الإطارات والمواد والوثائق والأسانيد التى سيكون من شأنها تنظيم السورة التخيلية والعمل على إذكائها(٢) .

فهل نقول مع بعض علماء الجمال العقليين إنه ليس للالهام من دور كبير فى عملية الإبداع الفنى ، وإن العبقرية الفنية ليست قوة لاعقلية (كما يزعم بعض الرومانتيكيين) بل هى مجرد فعل بصير مستنير يحققه عقل ناضج واع قد امتلك

---

(1) « Letters to an Artist : Vincent Van Gogh to Anton Ridder van Rappurd ». In « The Creative Process », 1958, p. 55.

(2) Etienne Souriau : « L'avenir de L' Esthétique 1929, p. 113.

زمام نفسه على أكمل وجه ؟ ... هنا نجد أن العالم السيكولوچى الكبير دى لا كروا يهيب بنا أن نطرح كلمة « العبقرية » Le génie كأداة لتفسير عمليات الإبداع الفنى ، فإن الزعم بأن لدى العبقرى ضرباً من القدرة الممتازة أو السمو الخارق العادة فى الوظائف الطبيعية إنما هو قول أجوف لايقدم ولا يؤخر . وإذا كان كنت وشوپنهور ونيتشه وجيو وسياى وفرويد وباش وغيرهم قد حاولوا تفسير الإبداع الفنى بتلك الملكة السحرية التى نسميها فى العادة باسم « العبقرية » ، فإن دى لا كروا يحاول أن يثبت لنا بكافة الأدلة أن فعل الإبداع ليس وجدا صوفيا أو حدسا دينيا أو إشراقا إلهيا ، بل هو صنعة ، وعمل ، وإرادة . وعلى حين أن شوپنهور كان يقول إن الإبداع هو ضرب من « الاجترار اللاشعورى » ، نجد أن دى لا كروا يقرر أن هناك إلى جانب تلك القوة الملزمة التى تنفجر على حين فجأة فى صميم الحياة العادية للشعور ، عمليات سيكولوچية عديدة تتمثل فى الاستعداد المنهجى والخبرات الحسية وشتى المحاولات القصدية أو الإرادية ... الخ . والواقع أن تهيئة العمل الفنى تستلزم فى كثير من الأحيان ضرباً من التنحية والتضحية ، كما أن الأفكار تحتاج دائما إلى جهود بنائية متواصلة. وتبعاً لذلك فإن « التنفيذ » أو الأداء L'exécution هو المحك الأوحد لكل إلهام ، فإن التجربة لتظهرنا (كما قال پول ڤاليرى) على أن لدى بعض المراهقين والهواة والنساء من التصورات الخيالية ماتزخر به رؤوسهم ، ولكن الشىء الذى ينقصهم على وجه التحديد إنما هو التنفيذ أو الأداء . وإذن فإن الفنان — كما سبق لنا القول — ليس رجل أحلام ، بل هو رجل عمل . وربما كان خير مثال نستطيع أن نسوقه لهذا النزوع المستمر نحو التحقيق أو التنفيذ لدى الفنان إنما هو المصور الفرنسى المشهور سيزان Cézanne الذى كان نموذجاً حياً للصانع artisan بمعنى الكلمة . ومع ذلك فقد كان سيزان يقول متحسراً : « إن ماينقصنى ، إنما هو التحقيق La réalistion . أجل ، إننى قد أبلغ يوماً هذه

الهدف ، ولكننى قد أصبحت اليوم شيخاً طاعنا فى السن ، وربما أبارح هذا العالم دون أن أكون قد بلغت تلك الغاية العليا التى وصل إليها فنانو البندقية ، ألا وهى التحقيق »[١] ا. فليس « العمل الفنى » مجموعة من المصادفات السعيدة أو الإشراقات الإلهية ، بل هو ثمرة لقدرة تركيبية هائلة تتمثل فى تنظيم الأحلام وصياغتها فى صورة استطيقية تتلاءم مع شعور الفنان[٢] .

حقا لقد روى لنا كولردج أنه لم يكتب قصيدته الخالدة « كوبلاخان» إلا تحت تأثير حلم رآه أثناء النوم ، ولكن الباحث الإنجليزى لويس Lowes قد استطاع أن يبين لنا فى كتابه « الطريق إلى اكساندو » كيف أن كولردج استمد عناصر إبداعه الفنى من قراءاته العديدة وأسفاره الكثيره وتجاربه الخاصة[٣] . أما الكاتب الأمريكى المشهور إدجاربو Edgar Poé (١٨٠٩ — ١٨٤٩) فقد حاول أن يحلل لنا قصيدته المعروفة المسماة باسم « الغراب » حتى يبين لنا كيف أنه صاغ أبياتها بطريقة هندسية صارمة تقوم على مراعاة التأثيرات الفنية المقصودة والقواعد الأدبية العقلية ؛ ومن هنا فقد ذهب بعض علماء النفس إلى أن للاستدلال العقلى موضعه فى صميم عملية الإبداع الفنى ، كما أن للتنظيم المادى والمهارة الفنية مكانتهما فى كل إنتاج فنى . وعلى الرغم من أن الفنانين كثيراً ما يسقطون من حسابهم عند الحديث عن إنتاجهم الفنى كل تلك العمليات الشعورية والإرادية التى يقومون بها فى العادة عند ما يبدعون ، إلا أن من

---

(1) Cf. Jean Cassou : « Situation de L' Art Moderne », Minuit, 1950, p. 122.

(2) Henri Delacroix : Psychologie de L' Art « Alcan, Paris 1927, p. 153.

(3) John L. Lowes ; , The Road to Xanadu , Boston, 1927 (quoted by Th. Munro; «Les Artset Leurs relations mutuelles.» P. U. F. , 1954, p. 258.)

للمؤكد أننا لو استعرضنا حياة الغالبية العظمى من الفنانين ، لألفينا أنها عامرة بالبحث والدراسة والصنعة والتحصيل الطويل والتفكير الشاق . ولكن الفنانين قلما يحدثوننا عن ذلك الجانب التكنيكي من مهنتهم ، لأنهم يعدونه أدخل في باب الصناعة منه في باب الفن ، وكأن عملية الإبداع لابد من أن تتعارض بالضرورة مع كل ضرب من ضروب النشاط الشعوري أو الإرادي(١).

بيد أن القول بأهمية التفكير أو التأمل أو التصور Conception في صميم عملية الإبداع الفني لا يعني بالضرورة أن لدى الفنان فكرة سابقة أو تصوراً قبليا عما ينشده أو يبحث عنه ، وكأن العمل الفني هو مجرد شعور بقيمة جمالية معينة يراد تحقيقها مادية ، بل لابد لنا من أن نرفض شتى النظريات الجمالية التي يصور لنا أصحابها الإبداع الفني بصورة عملية مطردة يتحقق بمقتضاها مثل أعلى، عبر مراحل منطقية تدرجية منتظمة ، لكي يصبح رويداً رويداً « تصوراً » محدداً لا يلبث في خاتمة المطاف أن يستحيل إلى صورة وضعية تنطبع في المادة التشكيلية أو الصوتية أو اللفظية ...الخ . ومن هنا فإن سوريو يقرر أننا نخطىء حتما لو أخذنا بشهادة إدجار پو في زعمه بأنه قد نظم قصيدته المشهورة عن « الغراب » بطريقة استنباطية عقلية مجردة(٢). حقا إنه لابد للفنان من أن يمر بفترة استعداد وتفكير وتأمل ، ولكن من المؤكد أن عملية الابداع الفني لاتشبه

---

(1) Brewster Ghiselin : «The Creative Process,» New-York, Mentor Book, 1958, p. 28.

(2) Etienne Souriau, « L' Avenir de l' Esthétique: Alcan 1929' P. 112.

بأى حال حل المعادلة الرياضية . ومعنى هذا أنه لابد من أن يكون للتلقائية الفردية نصيب فى عملية الابداع الفنى ، وإلا لكان يكفى أن يتمتع الانسان بالذكاء والذاكرة والخيال لكى يصبح فنانا ! أما تلك المراجعات المنطقية التى قد يقوم بها الفنان بالالتجاء إلى نظريات إحدى المدارس الفنية أو بالرجوع إلى مثله العليا الشخصية ، فإنها لاتجىء فى العادة إلا متأخرة ، على نحو مايتحقق العالم من صحة خياله أو كذبه بالالتجاء إلى التجريب . والواقع أن الذكاء والذاكرة والتأمل قد تتوافر جميعاً لدى بعض العقول السلبية أو النقدية ، دون أن تظهر لديها أية مقدرة على الإتيان بالعمل الفنى . ولهذا يقول سوريو إن القدرة على القيام بالعمل الفنى ليست « قوة » (puissance) بمعنى الكلمة ، إذ هى لاتترتب على بعض الجهود المضنية التى نضطلع بها ، بالغا مابلغت شدتها ، بل هى تظهر لدى بعض العقليات المبتكرة مقترنة بضرب من التلقائية والسهولة ، فى لحظات خاصة أو أزمات معينة ، دون قاعدة أو نظام . وحين تكون العقلية المبتكرة فى مرحلة الاستعداد أو التهيؤ أو الحضانة incubation فإنها تشبه عندئذ تلك المحاليل المشبعة التى تتوافر فيها كل عناصر التبلور . ونحن نعرف كيف أن جمال البلورة وكبر حجمها إنما يتوقفان على وفرة تلك المواد ، ولكننا نعرف أيضا أنه لن تكون ثمة بلورة ، إن لم تتحقق تلك « الصدمة الخفيفة » le léger choc ، أو بالأحرى إن لم يتم تدخل الجزىء الصلب . أما هذا الجزىء الضرورى الذى بدونه لايمكن أن يحدث شىء ، والذى من شأنه أن يجعل تجمع المواد عملية خصبة مجدية ، فهو مايطلق عليه سوريو فى مجال الفن اسم « التصور الشيئ للعمل الفنى » conception chosale de l'oeuvre . ومعنى هذا أن كل فنان حينما يبتكر فإنه إنما يقدم لنا عملا فنيا يتصف بفردية شيئية هى التى تميز موضوع تصوره . ولا يمكن أن يكون ثمة إبداع فنى إن لم تكن هناك « بيجمالونية »



لوحة رقم (٩) الأشكال الواقفة للمثال الانجليزي المعاصر هنري مور



لوحة رقم (١٠) الأشكال الدائرة للثالة الإنجليزية المعاصرة بربارا هيوورث

Pygmalionisme [1] أعنى إن لم يكن هناك عشق — من جانب الفنان — لعمله الفنى كما هو ، أى باعتباره شيئا عينيا له موضعه فى صميم الكون ، بغض النظر عن سائر الروابط التى قد تربطه بخالقه . وهكذا يخلص سوريو إلى القول بأن العاطفة الغلابة التى تتحكم فى سير عملية الإبداع الفنى بأسرها ، إنما هى الرغبة فى تحقيق شىء محدود يجىء متسما بماهية واقعية فردية ، مادامت ضرورات التنفيذ هى التى تتحكم فى كل إنتاج الفنان ، فيكون الظهور التدريجى للشىء المصنوع هو المنطق الوحيد الذى يلتجىء إليه الفنان لتعديل فكرته الأصلية عن موضوعه[٢] .

٣٤ — والواقع أنه ليس ثمة « موضوع جمالى » متخيل ، لأنه ليس فى استطاعتنا أن نقول بوجود العمل الفنى قبل أن يتم تجسده فى المادة على صورة « محسوس » أو « موضوع حسى » . ولو صح أن الفنان يرى عمله ماثلا أمامه قبل أن يشرع فى تحقيقه ، كما لو كان صورة يشهدها فى المرآة أو يراها فى الحلم ، لما كانت عملية التنفيذ بالأمر العسير الذى تكتنفه الصعوبات والعوائق والمشاق، ولما كان ثمة موضع للحديث عن أى تردد أو ندم أو تحسر من جانب الفنان. ولكن ، إذا كان الفنان لا يرى «موضوعه» قبل أن يشرع فى تنفيذه ، فإنه مع ذلك يشعر بأن ثمة شيئا يناديه ، وأنه ليس عاجزا عن تلبية ذلك النداء ، وأن ثمة إلزاما يقع على عاتقه بالمضى فى الطريق الذى اختاره لنفسه، وهو ذلك الطريق الخاص الذى تحفه من

---

(١) نسبة إلى بيجماليون Pygmalion النحات القديم المشهور الذى استولى على مجامع قلبه حبه لتمثاله جالاتيه Galatée (وهو تمثال كان قد نحته هو بنفسه) فأشفقت عليه فينوس وأسبغت على تمثاله الحياة لكى تتيح له ان يتزوجه .

(2) Cf. E. Souriau : «L' Avenir de L' Esthétique » , Alcan, 1929, p. 124 .

على الجانبين أعماله الفنية السابقة ! فالإنتاج الفنى كثيراً ما يتخذ صورة « رغبة» يستجيب بمقتضاها الفنان لنداء معين ، وكأن ثمة شيئا يريد أن يكون ؛ شيئاً قد فكر هو فيه من قبل طويلا ، وإن كان تفكير الفنان هنا لا بد من أن يكون تفكيراً مهنيا يقوم على فهم الصنعة ودراسة المادة والتعبير عن الشخصية . وكما أن المرأة الحامل تشعر بأن فى أحشائها جنينا يريد أن يرى النور ، فإن الفنان أيضا يشعر بأن فى باطن نفسه شيئا يريد أن يكون ! ولكن هذا الشيء الذى يحمله الفنان فى باطن نفسه ليس موضوعاً يمكنه أن يراه أو أن يحاكيه ، بل هو مجرد « مطلب » exigence قد ارتبط وجوده بمصير الفنان المبدع نفسه . وحينما يتأهب الفنان للتنفيذ ، فكأنما هو يتطلب العون أو الخلاص ؛ ولكن هيهات أن تتم للفنان عملية الولادة الروحية إلا بعد مراحل طويلة من الاستعداد الفنى والبحث الجمالى والنضج العقلى. فالضرورة الباطنة التى تملى عليه الإنتاج ، إنما هى مطلب عسير يقتضى الكثير من الاستعدادات النفسية والعقلية والفنية ، بحيث قد يكون فى وسعنا أن نتحدث عن منطق باطنى يصدر عنه كل إنتاج فنى ... وحينما ينتج الفنان، فإنه يعرف أنه يبدع، ومن ثم فإنه يحشد من أجل تحقيق عملية الإبداع الفنى شتى أجهزته الشعورية والإرادية ، بما فيها مهنته وصنعته وذوقه الخاص ووعيه الشخصى للمشاكل الاستطيقية وما إلى ذلك . فلابد للفنان من «أدوات إبداع» Instruments de création يستعين بها من أجل تحقيق عمله الفنى : إذ أن الفنان يعرف جيدا أنه لن يكون فى وسعه أن يبدع بدون عمل أو جهد أو عرق! ولكن الفنان ما يكاد يمضى فى عمله الإبداعى حتى يصبح هو نفسه مجرد مطية فى يد الفن ، وكأن الفن هو الذى يحقق نفسه من خلاله ، أو كأنما هو مجرد مرآة ينعكس عليها الفن ! ومن هنا فإن الفنان لا يشبه بالضرورة عمله الفنى ، لأنه هو نفسه قد يصبح مجرد أداة فى يد تلك القوة الإبداعية التى تسكنه ؛ وهى

القوة التى تعد — وحدها — مسئولة عن ذلك النضج الروحى الضرورى لتحقيق الابتكار . ولعل هذا هو السبب فى حديث الشعراء عن شيطان الإلهام ، وقبس الوحى ، ونداء اللاشعور ! ولكن حذار من أن نتوهم أن ليس من علاقة بين الفنان وأعماله الفنية ، فإن من المؤكد أن هذه الأعمال لابد من أن تلاحق صاحبها وتسايره وتتبع خطاه ، ولكنها فى الوقت نفسه تشير إلى ما هو فيه، دون أن يكون منه ! ومعنى هذا — بعبارة أخرى — أن سر الإبداع الفنى إنما يكمن فى أن الفنان قد يسمع نداء ، دون أن يدرى من أين ينبعث هذا النداء ، فيكون فى هذه الحالة بإزاء شىء باطن فى أعماق نفسه، أكثر مما هو (أى الفنان) باطن فى نفسه !

بيد أن هذا كله إنما يعنى فى الحقيقة أن العمل الفنى لازال فى مرحلته الأولى، وكأنما هو مجرد مطلب أو ضرورة تستلزم الفنان بوصفه الأداة أو الواسطة التى لابد منها لتحققها . ولا شك أنه إذا كان أصل العمل الفنى هو مما لاسبيل إلى تحديده ، فإن مضمونه أيضا لابد من أن يظل غير محدد indéterminé بحيث لايكون هناك موضع لحصره فى مجموعة من الصور الواضحة التى تسهل قراءتها . وهكذا يشعر الفنان بأن الأفق مفتوح أمامه لكى يحقق عمله ، ويجىء التنفيذ فيتخذ صبغة الخلق أو الإبداع. وإذا كان التنفيذ عند الرجل المتخصص إنما يعنى التطبيق، لأن ثمة قواعد نظرية يسير عليها العالم التطبيقى عندما يشرع فى التنفيذ، فان الفنان — على العكس من ذلك — قلما يستطيع أن ينفذ دون أن يبدع. ولهذا يقرر بعض علماء الجمال أن الإبداع الفنى لاينتقل بالعمل من حالة الوجود المجرد إلى حالة الوجود المجسم ، وإنما هو ينتقل به من حالة اللاوجود إلى حالة الوجود ، أو من عالم اللاواقع إلى عالم الواقع ! وعلى الرغم مما فى هذا التعبير من مبالغة ، إلا أن المقصود به هو الإشارة

إلى أن الإبداع لا يستند فى فعله إلا إلى نفسه ، بمعنى أنه يركن دائمـــا إلى ما حققه أو أنتجه ، أى إلى العمل نفسه أثناء تكونه ونفاذه إلى حيز الوجود[١] .

حقاً إن لدى الفنان تفكيراً أو تأملا أو تصميما يسبق أداء العمل ، ولـكن فـكرة الفنان عن العمل الذي يريد تحقيقه قلما تعادل فى النهاية ذلك العمل المتحقق. ومادام الإبداع الفنى قلمـا يكون وليد الصدفة أو الاتفاق ، فإننا لابد من أن نسلم بأن لدي الفنان برنامجاً معينا يقذف به إلى عالم الواقع حتى يسمح للتجربة بأن تنقحه وتعدل منه ، كما أننا لابد من أن نعترف أيضاً بأن ثمة « فـكرة » تتحكم فى هذا البرنامج ألا وهى فـكرة تحقيق العمل الفنى بوصفه مطلباً أو ضرورة تريد أن تـكون ! ولـكن الفنان حينما يتصور أنه ملهم ، أو أن ثمة شيطانا يسكنه، فإنه فى الواقع إنما يشعر بأن ثمة حقيقة تفرض عليه نفسها، أو أنه يحمل أمانة فـكرية يراد لها أن تتحقق على يديه، بمعنى أنه ليس هو الذى يريد العمل ، وإنما العمل هو الذى يريد نفسه من خلاله ! وهكذا قد يشعر الفنان بأن العمـل قد اختاره وسيلة لتحققه (ربما على الرغم منه) ، وكأن للعمل إرادة خاصة تريد أن تنفـذ مقاصدها من خلال الفنان نفسه ! وبهذا المعنى فقط يمكن القول بأن للعمل الفنى « وجوداً » سابقاً على تحققه العينى ، حتى بالنسبة إلى الفنان نفسه ، وإن كان هذا « الوجود » لايخرج عن كونه « مطلبا » exigence ، لا فـكرة يمكنه أن يتعقلها . وتبعاً لذلك فإن كل مايستطيع الفنان أن يتعقله ، إنما هو مشروعاته، وتصمياته ، وتخطيطاته ، أعنى تلك المحاولات العديدة التى يقوم بها من أجل تحقيق عمله الفنى حتى يتسنى لإنتاجه أن يخرج إلى عالم النور .

---

(1) M. Dufrenne : « Phénoménologie de L' Expérience Esthétique » P. U. F., 1953, Vol. I., pp. 64-65.

وحينما يمضى الفنان فى تحقيق عمله ، فإنه لا يتوقف بين الحين والآخر لكى يقارن ما حققه بما لديه من فكرة سابقة عن العمل ، وإنما كل ما هنالك أنه يحكم على ما صنعه ، فإذا ما شعر بشىء من خيبة الأمل ، أو إذا ما خيل إليه أنه يسمع نداء لازال يستحثه على الإنتاج ، أدرك أن ما حققه ليس هو المراد ، ومضى يواصل العمل وهو يقول لنفسه: «ليس هذا بعد هو المطلوب» ولكنه فى الحقيقة لايعرف على وجه التحديد ما هو «المطلوب» ، أو هو بالأحرى لن يستطيع أن يعرفه ، اللهم إلا بعد أن يكون «العمل» نفسه قد تحقق ، أعنى حينما يكون قد شعر بأنه أوفى ماعليه ، أو أن رسالته قد شارفت على التمام ! ومن يدرى ، فربما ظل الفنان يشعر بأن رسالته لم تتم ، وأن توقفه لم يكن إلا عن عجز أو ملل أو إعياء ، دون أن يكون قد وفى دينه بالفعل أو أدى مهمته كاملة غير منقوصة ، وعندئذ قد تبدو له الأعمال التى حققها مجرد خطوات أو مراحل فى السبيل المؤدى إلى «العمل» المراد ، والذى لم يستطع بعد أن يحققه ، لأنه لم يتوصل بعد إلى معرفته . وهكذا قد تكون الفرصة الوحيدة الماثلة أمام الفنان لمعرفة عمله ، إنما هى أن يلتقى به أثناء اضطلاعه بعملية إنتاجه ، أعنى أن يكتشفه إبان صناعته له ، وبذلك يكون سند الفنان الأوحد هو أداء العمل ، وجزاؤه الأوحد هو التمتع برؤية ذلك العمل .

من هذا يتبين لنا أن الفنان لايكون فنانا إلا بالعمل : فإن جوهر النشاط الإبداعى فى الفن إنما هو تلك القدرة الإنتاجية التى تتمثل فى الاصطراع مع المادة ، وتحويل الخيالات إلى عمليات ، وتحقيق الأحلام على صورة أشكال عينية. وتبعاً لذلك فإن الفنان لايتعقل «فكرة» العمل الفنى ، بل هو إنما يفكر فيما يعمله ويدركه حسيا كلما أوغل فى عملية إنتاجه . ومعنى هذا أن الفنان لايتعامل مع «أفكار» ، بل هو يتعامل مع «مدركات حسية» . وليس فى استطاعة

الفنان أن يعرف ما أراده إلا بعد أن يكون قد حققه ، أعنى حينما يكون فى وسعه أن يدركه إدراكا حسيا ، وأن يحكم عليه حكما نهائيا ، وأن يعده عملا مكتملا منتهيا ، وأن يصبح منه بمثابة الشاهد أو المتفرج . وإذن فإنه لمن العبث أن نحكم على « حقيقة » العمل الفني بالاستناد إلى الطريقة التي يتعقل بها الفنان هذا العمل. حقا إنه حينما تتاح لنا الفرصة أحياناً لأن نشهد سلسلة المحاولات التى قام بها الفنان فى سبيله إلى تحقيق العمل (كما هو الحال مثلا حينما نطلع على مسودات الشاعر أو تخطيطات المصور أو نقوش رمبرانت) فإننا قد نجد أنفسنا مدفوعين إلى أن نقول : « هذا هو ما أراده الفنان». ولكننا فى الحقيقة لا نستطيع أن نتصور فكرة العمل الفنى إلا بعد تحققه بالفعل ، أعنى بطريقة بعدية لاحقة : retrospective ، ومن ثم فإننا نفترض أن هذه الفكرة كانت ماثلة فى لحظة الفعل الإبداعى ، وأنها هى التى أوحت إلى الفنان بهذا العمل ، فى حين أن الإلهام — بالنسبة إلى الفنان — ليس إلا نداء غير محدد ، وهو لا يتحدد إلا عبر الكثير من المحاولات التى يشعر الفنان أثناء قيامه بها أنها لازالت بعيدة عن المراد[1]

وهكذا نرى أن الفنان لا يحقق نموذجا سابقاً أو فكرة قبلية ، بل هو ينتقل من التخطيط إلى العمل ، عبر مجموعة من المحاولات التى تقترن بالكثير من « الرتوش » والتعديلات والمراجعات . . . الخ . وإذا كان كثير من الفلاسفة وعلماء النفس قد تصوروا أن للمبتكر إنما يبحث عن شيء محدد ، وأن للبدع إنما يقوم بعملية تشبه الاكتشاف لا الاختراع ، وأننا « إذا كنا نبحث ،

---

(1) M.Dufrenne, «Phénoménologie de l' Expérience Esthétique» vol 1., p. 68.

فذلك لأنه قد سبق لنا أن وجدنا » (على حد تعبير القديس أوغسطين) ، فإن من واجبنا أن نقرر — على العكس من ذلك — أن عملية الإبداع الفنى ليست بمثابة « تذكر » أفلاطونى ، وكأن المبتكر إنما يكتشف حقيقة كانت موجودة من قبل ، حقيقة مستقلة قائمة بذاتها بغض النظر عن هذا الكشف نفسه[١] ، وإنما هى فى صميمها عملية إنتاجية تنطوى على الكثير من مظاهر المخاطرة والمحاولة والمراجعة والمجاهدة والمثابرة . . . الخ .

ومادام العمل الفنى لابد أن يستلزم عملية « الأداء » ، فإنه لن يكون فى وسعنا أن نقتصر على القول بأن جوهر الإبداع الفنى هو الإلهام أو الحدس أو التأمل اللاشعورى أو الوحى الإلهى ، بل لابد لنا من أن نسلم بأن فى الإبداع جهدا وتنظيما وصياغة وأداء ونشاطا إراديا . . . الخ . ومهما كان من أمر القائلين باللاشعور والتلقائية والإلهام والفجائية والانطلاق الخالص ، فإنه لابد لنا من أن نعود فنقول مع آلان : « إن القانون الأسمى للابتكار البشرى هو أن المرء لا يبتكر إلا بالعمل »[٢] . ولكن العمل فى الفن لايعنى التوجيه الشعورى أو التنظيم العقلى (كما وقع فى ظن إدجار آلان بو) ، وإنما هو يعنى التحقيق والصياغة والأداء ، دون أن يكون ثمة تصور عقلى محدد يوجه منذ البداية كل نشاط الفنان الإبداعى[٣] .

---

(1) Cf. E. Souriau ; « L' Avenir de l' Esthétique » Alcan, 1929, p. 110.

(2) Alain . « Système des Beaux—Arts », Gallimard, 1926 p. 34.

(٣) الدكتور مصطفى سويف « الأسس النفسية للابداع الفنى » القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٩ ، ص ١٨٤ .

٣٥ — فإذا ما تساءلنا الآن عن العلاقة بين الفنان وعمله الفنى ، ألفينا أن مدرسة التحليل النفسى — وعلى رأسها فرويد — تحاول أن تستخلص العمل الفنى من صميم الخبرات الشخصية للفنان ، فتبين لنا أن الفنان إن هو إلا شخص منطو يسير على حافة العصاب (أو المرض النفسى) névrose ، وتحاول أن تثبت لنا أن أعمال الفنان لا تخرج عن كونها وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية . ومعنى هذا أن العمل الفنى — مثله فى ذلك كمثل المرض النفسى — إنما يرتد فى نهاية الأمر إلى العقد المكبوتة فى اللاشعور . ولما كان العصاب فى نظر فرويد مصدر على يكمن فى صميم الحياة الباطنة العميقة للفرد ، فإن للفن أيضا أصلا عميقا يرتد إلى الحالات العاطفية والخبرات الواقعية أو الخيالية للطفولة . ولكن العصاب عند فرويد هو بمثابة بديل يقوم مقام الوسيلة المباشرة الصحيحة للاشباع ، وتبعاً لذلك فإنه مظهر من مظاهر النقص أو الخطأ أو التعلل أو التبرير أو العمى الإرادى . بيد أن من المؤكد مع ذلك أن فرويد حين يقرب الفن من العصاب، فإنه لا يرى من وراء ذلك إلى التقليل من قيمته أو الانتقاص من قدره (بدليل أنه يضعه على قدم المساواة مع الدين والفلسفة من هذه الناحية) ، بل هو يريد فقط أن ينص على إمكان تحليل العمل الفنى بالاستناد إلى مظاهر الكبت الموجودة لدى الفنان . وهكذا اتجه فرويد نحو تحليل أعمال « ليوناردو دافنشى » بالاستناد إلى مذكراته وكتاباته الشخصية ولوحاته الفنية ، مع الاعتماد أيضا على بعض الوثائق التاريخية التى حدثنا فيها تلاميذه وعارفوه عن بعض أحداث حياته؛ فلم يلبث أن توصل من كل هذه الدراسة إلى أن طفولة الفنان وما اعتورها من أحداث نفسية هامة هى المسئولة عن اتجاهه إلى الفن وإنتاجه لبعض لوحات خاصة مثل الموناليزا ويوحنا المعمدان وغيرهما .

وليس فى استطاعتنا هنا أن نأتى على خلاصة وافية لدراسة فرويد ، ولكن

حسبنا أن نقول إن زعيم مدرسة التحليل النفسي قد وجد في شخص ليوناردو دافنشي خير مثال لتأييد نظريته في الربط بين الفن والكبت الجنسي : فقد كان هذا المصور الإيطالي المشهور ابنا غير شرعي ، مما أدى به إلى الارتباط بأمه ارتباطا زائدا ، فشل معه في تكوين علاقات عاطفية ناضجة مع الجنس الآخر، وبالتالي فقد ظهرت لديه بعض الاتجاهات الشاذة نحو الجنسية المثلية homosexualité في علاقته بمريديه ، وهذه الاتجاهات جميعا قد تجلت في أعماله الفنية على صورة ابتسامات سحرية عذرية (كما في لوحة الموناليزا) أو خلط بين الذكورة والأنوثة (كما في لوحة يوحنا المعمدان) إلخ . . ومعنى هذا أن الفن عند ليوناردو دافنشي لم يكن سوى عملية إعلاء أو تسام sublimation بالغريزة الجنسية ، فقد تعطلت الحياة الجنسية لدى هذا المصور إلى أبعد حد ، حتى لقد تعذر على كل عارفيه أن يعثروا على اسم امرأة واحدة أحبها ليوناردو ! وهكذا كان الفن عند هذا المصور بمثابة منفذ لرغبته الجنسية ، فجاءت لوحاته الفنية تعبيرا عن تركيزه لطاقة الليبيدو في الحياة الوهمية الخيالية بدلا من توجيهها نحو عالم الواقع[1] .

والواقع أن فرويد حين يضع الفن على قدم المساواة مع بعض الظواهر النفسية الأخرى كالحلم ، والفكاهة ،والعصاب ، فإنه يعني بذلك أن اللاشعور هو الأساس الذي تقوم عليه عملية الإبداع الفني ، كما هو الحال بالنسبة إلى الأحلام والنكات والأعراض العصابية[2] . فالفنان إنما يخلق عالماً من الصور التي يستبدل

---

(1) Sigmund Freud; « Leonardo da Vinci », London, Kegan Paul, 1932, p. 94.

(٢) دكتور زكريا ابراهيم « سيكولوجية الفكاهة والضحك » مكتبة مصر ، ١٩٥٨ ؛ ص ١٢٣ ص ١٤٧

فيما يهدفه الجنسى القريب أهدافاً أخرى تجىء أرفع قيمة وأكثر رمزية (لأنها غير جنسية) . وهو حين يلتجىء إلى الرموز والأساليب المثالية من أجل التعبير عن هذا التسامى ، فإنه إنما ينأى بالطاقة الجنسية (أو الليبيدو) عن مظاهر الإشباع الحقيقى ، لكى يحولها إلى مجالات خيالية وميادين وهمية تصبح فيها عديمة الضرر . وتبعاً لذلك فإن الفن هو ذلك العالم الرمزى الذى يقتادنا مرة أخرى من الحلم أو الخيال إلى الواقع أو الحقيقة ، مادام فى استطاعة الفنان عن طريق آليات الإبداع الفنى أن ينتج شيئا يكون فيه مايشبه إشباع رغباته الجنسية . حقا إن الفنان ليشبه الرجل العصابى من حيث أنه يصبو إلى الشرف والقوة والغنى والشهرة وحب النساء ، دون أن يجد لديه من الوسائل مايستطيع معه تحقيق تلك الغايات ، ومن هنا فإنه يتصرف كأى شخص آخر يملك ميولا غير مشبعة ، إذ يرتد عن الحقيقة ويحول كل اهتمامه ، بل كل طاقته الجنسية ، نحو إشباع تلك الرغبات عن طريق الإبداع الفنى ، أعنى فى حياة الوهم والتخيل وأحلام اليقظة . ولكن الفنان سرعان ما يجد السبيل مفتوحا أمامه للعودة إلى الواقع أو الحقيقة ، نظراً لأنه يملك قدرة هائلة على التسامى أو الإبداع ، فضلا عن أنه يتمتع بضرب من المرونة Flexibility التى تسم بطابعها كل عمليات الكبت المحددة للصراع النفسى عنده . وعلى حين أن السواد الأعظم من الناس لا يتمتع إلا بقدرة ضئيلة محدودة على إشباع عواطفه عن طريق أحلام اليقظة ، نجد أن الفنان يعرف أولا وقبل كل شىء كيف ينظم أحلام يقظته حتى يفقدها تلك الصبغة الشخصية التى قد تجعلها جارحة لآذان الآخرين ، وبذلك تصبح (تلك الأحلام) مصدر متعة لغيره من الناس ؛ فضلا عن أنه يعرف أيضاً كيف يعدلها على النحو الكافى بحيث يعجز الآخرون عن تعرف مصادرها المحرمة أو الاهتداء إلى أصولها الممنوعة . هذا إلى أن لدى الفنان — فيما يروى

فرويد — قدرة سحرية هائلة على تشكيل المواد الجزئية الخاصة الموجودة لديه ، بحيث تجيء معبرة عن أحلام يقظته وأفكاره الخيالية تعبيراً أميناً صادقاً . ونظراً لما يقترن بهذا الانعكاس الفنى لحياة الفنان الخيالية من فيض هائل من المتع أو اللذات ، فإن مظاهر الكبت الكامنة فيها تكاد تتعادل أو تختفى بالقياس إلى مايجيء معها من إشباع . وهكذا يفتح الفنان السبيل أمام الآخرين لإشباع مالديهم من رغبات لاشعورية أو تحقيق الراحة والسلوى لما لديهم من مصادر لذة لاشعورية ؛ وبذلك يجنى عن طريق هذا التعبير الفنى عن أحلام يقظته ما لم يكن ليستطيع أن يجنيه من قبل إلا فى الخيال ، ونعنى به الشرف والقوة وحب النساء[1] .

والمهم أن الفن — فى نظر فرويد — هو الميدان الأوحد فى حضارتنا الحديثة ، الذى لازال الإنسان يحتفظ فيه بقدرة فكرية هائلة ، إذ يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية إلى إنتاج مايشبه إشباع تلك الرغبات[2] ، فيقدم لنا أعمالا فنية تستثير انفعالاتنا ، وإن كانت فى الواقع لاتزيد عن كونها ضرباً من الخداع أو الإيهام . وهكذا تجيء الأعمال الفنية معبرة عن حياة الفنان اللاشعورية بما فيها من ذكريات مكبوتة تنحدر إلى عهد الطفولة (كعقدة أوديب ، أو حب المحارم) ، حتى إنه ليصح أن نقول مع رانك Rank إنه « إذا كان العصابى يريد أن يهضم الحدث الأليم ، وإذا كان الحالم ينضح به (كالعرق) ، فإن الفنان ليتقيؤه »[3] ! ومعنى هذا أن العمل الفنى هو ضرب من الاعتراف

---

(1) S.Freud : «A. General Introduction to Psycho-Analysis», G. C. P., 1943, pp. 327 — 8.

(2) Freud . « Totem & Taboo », London: A Penguin book 1940, p. 126.

(3) Lalo : « Notions d' Esthétique », p. 49.

الذى يريد الفنان عن طريقه أن ينفس عن رغباته المكبوتة ، وكأنما هو يقوم بعملية التطهير (أو الكاثرسيس) Katharsia التى تحدث عنها قديماً أرسطو . ولعل من هذا القبيل مثلا مافعله ڤاجنر Wagner فى معظم أوبراته حينما كان يضع شخصياته فى مواقف غرامية محرجة تجد البطلة فيها نفسها مذبذبة بين حب رجلين ، متأثرا فى ذلك بإيحاء لا شعورى يرجع بلاشك إلى عهد طفولته حينما كان الزوج الثانى لأمه هو الذى يشرف على تربيته ورعايته .

وقد حاول شارل بودوان Ch. Beaudoin فى كتابه « التحليل النفسى للفن » أن يطبق منهج فرويد على « العمل الفنى » ، فذهب إلى أن الإبداع الفنى — مثله فى ذلك كمثل الأخطاء اللاشعورية والأحلام والجنون — إنما هو انفجار لاشعورى ، يحدث فى الحياة الشعورية ، لتلك الرغبات التى لم ينجح الرقيب فى كبتها . وآية ذلك أن ميول للوجود البشرى العميقة ، وطاقته الجنسية غير المشبعة لابد من أن تسبق ظهور العمل الفنى ، لكى لاتلبث أن تتحقق فيه وتزدهر معه وتكتمل به . وهكذا تجلت عقدة أوديب الأصلية (مثلا) فى حيرة هاملت — قاتل أبويه — الذى أسكرته الغيرة والمحبة والغبطة العميقة ؛ كما تبدت فى بعض أعمال ڤكتور هيجو الرمزية مقترنة ببعض التغيرات الفردية — variations individuelles — فرأينا هيجو يسقط على قابين وكانوت Kanut وساوسه الخاصة ووخزات ضميره الأخلاق ، متأثراً فى ذلك بذكريات طفولته حين كان الخصم اللدود لأخيه الأصغر ؛ وهى الذكريات الأليمة التى ظل طوال حياته يحاول التهرب منها إن من حيث يدرى أو لايدرى ! ويمضى بودوان فى تحليله النفسى للفن فيقول إن القوانين التى تتحكم فى آليات الحلم ، ألا وهى التكثيف والإبدال والنكوص ، هى التى تتحكم أيضاً فى آليات الإبداع الفنى . فالفن كالحلم من حيث أنه يخضع لتأثير الميول الجنسية والرغبات

المحرمة التى تلزم الفرد بأن يختار واحداً من أمرين : فإما الصراع مع العالم الاجتماعى أو التوازن الباطنى . والفن كالجنون من حيث أنه تحرر من العقد الغامضة : فهو انطلاق وتحرير الطاقة ، أو هو تطهير وإخراج . وتبعا لذلك فإن استطيقا اللاشعور التى نجدها عند السيرياليين surréalistes إنما هى أثر من آثار المذهب القائل بالتحليل النفسى[1] . وهنا يكون « العمل الفنى » بمثابة « بلورة » أو « إسقاط » أو « إعلاء » للاشعور . ولكن « الاعلاء » أو « التسامى » ليس فى حد ذاته ظاهرة فنية ، وإنما هو رد فعل سليم تقوم به ذات تستخدم تلك العقد التى يتطلبها كل نشاط ويعمل على تحقيقها ، لكى تنأى بنفسها عن الجنون وترتد إلى طريق الحقيقة . أما إذا أريد للاعلاء أن يستحيل إلى إبداع ، فإنه لابد من قوة جديدة تنضاف إلى تلك العملية الاعتيادية التى فيها تتحول العقد إلى رموز . وهكذا يهيب علماء النفس بفرض « العبقرية » Le génie فيعودون إلى القول بأن ثمة استعداداً خاصا لدى بعض الأفراد هو الذى يحول الإعلاء عندهم إلى إبداع . ولاشك أن مثل هذا القول إنما يعنى فى نهاية الأمر أن الإبداع الفنى هو ظاهرة غامضة لاسبيل إلى تفسيرها أو تصورها ، فهو أدخل فى باب الحلم أو اللاشعور منه فى باب النشاط الإرادى أو الخبرة الشعورية . ولعل هذا هو ما عناه يونج حينما كتب يقول : « إن الإبداع الفنى — مثله فى ذلك كمثل حرية الإرادة — لينطوى على سر دفين . وربما كان فى استطاعة عالم النفس أن يصف هاتين الظاهرتين باعتبارهما عمليتين، ولكنه لن يستطيع أن يهتدى إلى حل للمشكلات الفلسفية التى تنطوى عليها كل ظاهرة منهما . والواقع أن الانسان المبدع إنما هو أحجية قد نحاول حلها

---

(1) V. Feldman : « L' Esthétique Française contemparaine», Alcan, 1936, p. 47.

على أنحاء عديدة ، ولكن دون جدوى ، وإن كانت هذه الحقيقة لم تمنع علم النفس الحديث من أن يدور حول مشكلة الفن والفنان بين الحين والآخر[1] » .

٣٦ — فإذا ما انتقلنا إلى دراسة نظرية يونج فى العلاقة بين الفنان وعمله الفنى ، ألفينا أن يونج يعترف منذ البداية بأن « العمل الفنى » هو نتاج قد صدر عن ضروب عديدة معقدة من النشاط النفسى ، وإن كان لهذا العمل — فى الظاهر على الأقل — صبغة إرادية شعورية واضحة . وعلى الرغم من أنه قد يكون فى وسعنا أن نستخلص من « العمل الفنى » بعض النتائج التى نستدل بها على شخصية الفنان ، كما أنه قد يكون فى وسعنا أن نستند إلى شخصية « الفنان » نفسه من أجل استخلاص بعض النتائج التى قد تعيننا على فهم عمله الفنى ، إلا أن كل « استدلال » نتوصل إليه عن هذا الطريق لايمكن أن يتخذ صبغة منطقية ضرورية حاسمة ، بل هو لايعدو كونه مجرد « فرض » أو « تخمين » أو « ترجيح » . حقا إن معرفتنا للعلاقة الخاصة التى نشأت بين جيته وأمه قد تعيننا على أن نلقى بعض الأضواء على عبارة فاوست المشهورة : « الأمهات ! الأمهات ! يا لها من كلمة عجيبة ترن فى الآذان رنين السحر » ! ، ولكنها لن تسمح لنا بأن نفهم كيف تسبب تعلق جيته بأمه فى إنتاجه لدراما فاوست نفسها ، مهما كان من أمر تلك الصلة العميقة التى قد نلمحها بين الظاهرتين . ولن نكون أصدق حدساً لو أننا قمنا بعملية عكسية فحاولنا (مثلا) أن نفهم شخصية ڤاجنر Wagner بالاستناد إلى أعماله الفنية ، فإنه ليس فى « خاتم نيلونجن » Nibelungenring ماقد يعيننا على أن نفهم السر فى أن ڤاجنر كان يميل فى كثير من الأحيان إلى ارتداء ملابس نسوية ، وإن كانت

---

(1) C. G. Jung : « Modern Man in Search of a Soul » London, Kegan Paul; 1941, p. 192.

هناك علاقات خفية بين عالم آل نيلونج العامر بالأبطال من الرجال وبين ذلك التخنث المرضى الذى كان يميز فاجنر الرجل! وتبعا لذلك فإن يونج يرفض التسليم بوجود روابط علية أو علاقات ضرورية بين الفنان وعمله الفنى، لأنه يرى أن سيكولوجية الإبداع الفنى لهى ظاهرة نفسية معقدة يتعذر معها تحديد الصلة بين شخصية الفنان وطبيعة إنتاجه الفنى تحديداً علميا دقيقا. ولما كان الإبداع الفنى هو على النقيض تماما من كل رجع Reaction نستجيب به لبعض المنبهات، فإنه لن يكون فى وسع عالم النفس أن يفسره تفسيراً علميا كما يفسر سائر الأرجاع أو ردود الأفعال. ولئن كان فى استطاعة عالم النفس أن يصف لنا بعض مظاهر عملية الإبداع الفنى، إلا أنه لا يمكن للبحوث النفسية (فيما يرى يونج) أن ترقى إلى فهم جوهر الفن بوصفه نشاطا نوعيا خاصا. ومن هنا فإن يونج يدعونا إلى انتهاج منهج فنى استطيقى من أجل الوصول إلى فهم الدلالة الانسانية للفن[١].

ولكن إذا كان يونج لايرى مانعا من أن ندرس «العمل الفنى» (كما فعل فرويد وأنصاره) بوصفه ظاهرة نفسية يمكن أن نهتم بتحديد مايدخل فى تركيبها من عوامل شخصية وعناصر لاشعورية، فإنه مع ذلك حريص على أن يبين لنا أن مثل هذه الدراسة لاتنطوى بطبيعة الحال على أى تحليل للعمل الفنى فى ذاته. وحجة يونج فى ذلك أن المعادلة الشخصية التى تقحم نفسها فى صميم العمل الفنى ليست بالشىء الجوهرى، فانه كلما زاد اهتمامنا بأمثال هذه العوامل الشخصية، قل اهتمامنا بالفن نفسه. وإنما المهم فى العمل الفنى أنه يسمو بنفسه دائما فوق مستوى الحياة الشخصية، فيكون بمثابة رسالة تنبع من قلب الشاعر

---

(1) C. G. Jung: « Modern Man in Search of a Soul », Kegan Paul, 1941, p. 182.

أو نفس الفنان ، وتتجه مباشرة نحو قلب الإنسانية وروحها . ومعنى هذا أن « المظهر الشخصى إن هو إلا حد ، أو نقص ، إن لم نقل خطيئة ، فى ملكوت الفن » . وحينما تجىء صورة « الفن » أولا وبالذات « شخصية » ، فانها لا تستحق عندئذ أن تبحث إلا بوصفها « عصابا » . ومن هذه الناحية ، قد يكون هناك جانب من الصواب فيما ذهبت إليه المدرسة الفرويدية من أن الفنانين هم جميعا بلا استثناء « نرجسيون » ، بمعنى أنهم أشخاص لم يكتمل نضجهم النفسى ، بل بقيت لديهم بعض سمات الطفولة و « العشق الذاتى » Auto-erotic traits . ولكن هذا القول — مع ذلك — لا يصدق على الإنسان باعتباره فنانا ، وإنما هو يصدق على الفنان باعتباره شخصا . وآية ذلك أن الفنان لا يستمد اللذة من نفسه أو من غيره ، بل قد لا يصح على الاطلاق أن ننسب إليه أى اتجاه شبقى erotic ، وإنما ينبغى أن نقول عنه إنه « موضوعى » objective ، « ولاشخصى » impersonal ، إن لم نقل بأنه « لابشرى » inhuman ، لأنه بوصفه فنانا ، لايمكن أن يعد مجرد كائن بشرى ، وإنما هو بالأحرى عين ماينتج ، أو هو على الأصح صميم عمله(١) .

ولا ينسب يونج إلى الفنان حياة عادية سوية كغيره من عامة الناس ، بل هو يقرر أن الشخص المبدع لابد من أن يحمل فى أعماق نفسه ثنائية حادة تعبر عن تناقض القدرات الكامنة فيه : فهو من ناحية موجود بشرى يملك حياة شخصية ، ولكنه من ناحية أخرى عملية إبداعية لا شخصية . ولا شك أنه مادام الفنان فى ناحية منه لا يعدو كونه موجوداً بشريا ، فانه قد يكون سويا عاديا أو مريضا شاذا ، وبالتالى فان فى وسعنا عن طريق فحص بنيته النفسية

---

(1) C. G. Jung : « Modern Man in Search of a Soul », 1941, p. 194.

أن نهتدى إلى مقومات شخصيته . ولكننا لا نستطيع أن نفهمه بوصفه فناناً يملك مقدرة فنية خاصة إلا بالنظر إلى تحصيله الفنى أو إنتاجه الإبداعى . والواقع أن الفن فى نظر يونج إنما هو نوع من الحافز الفطرى الذى يتملك الوجود البشرى ، فيجعل منه مجرد أداة أو وسيلة فى خدمته . ومعنى هذا أن الفنان ليس بالشخص الحر الذى يتجه بإرادته نحو تحقيق بعض الغايات أو الأهداف الشخصية ، وإنما هو يدع الفن يحقق أغراضه من خلاله . حقاً إن للفنان بوصفه كائناً بشرياً حالات وجدانية ومقاصد إرادية وغايات شخصية ، ولكنه باعتباره فناناً إنما يعد موجوداً أسمى أو إنساناً أرفع ، لأنه يمثل « الإنسان الجمعى » Collective man الذى يحمل لاشعور البشرية ، ويشكل الحياة النفسية للانسانية . وكثيراً مايجد الفنان نفسه مضطراً إلى أن يضحى بالسعادة ، ويتنازل عن كل مايعده الرجل العادى ضرورياً لحياته البشرية ، فى سبيل الاضطلاع بتلك المهمة العسيرة التى تقع على عاتقه . ومن هنا فقد وجد أصحاب علم النفس التحليلى فى شخص « الفنان » مادة خصبة لدراستهم ، إذ لاحظوا أن حياته مليئة بشتى ضروب الصراع النفسى التى نشأت عن ازدواج شخصيته . وآية ذلك أن الفنان يملك من ناحية نزوعاً بشرياً عادياً نحو السعادة والرضا والطمأنينة فى الحياة ، ولكنه يملك من ناحية أخرى هوى عنيفا عارماً للابداع قد يستبد به أحياناً إلى الحد الذى يقهر معه شتى رغباته الشخصية . ولعل هذا هو السبب فى أن حياة معظم الفنانين قلما تخلو من سخط وتعس ودراما ، حتى لقد وقع فى ظن البعض أن الحظ السىء لابد من أن يلازم الفنان العبقرى . ولكن السر فى شقاء الفنانين ليس هو حظهم السىء أو مصيرهم البائس ، بل هو نقص الجانب الشخصى فى حياتهم البشرية العادية . والظاهر أنه لابد للعباقرة من أن يدفعوا ثمنا باهظاً لتلك المنحة الإلهية التى يتمتعون بها ، ألا وهى

شعلة الإبداع ! ولما كانت القدرة الإبداعية التى تسيطر على الفنان لابد من أن تؤدى إلى تركز طاقته الحيوية فى اتجاه معين ، مما يترتب عليه حدوث فراغ فى جانب آخر من جوانب حياته ، فإن دوافعه البشرية العادية سرعان ما تصبح ضعيفة هزيلة سيئة . وهكذا ينمى الأنا الشخصى للفنان شتى الخصال السيئة كالقسوة والأنانية والغرور وما إلى ذلك من رذائل ، فتصبح حياة الفنان نموذجا لما يسميه علماء النفس بالعشق الذاتى auto—erotism . وهذا العشق الذاتى الذى نلمحه لدى الكثير من الفنانين هو أشبه ما يكون بتلك الحالة التى نجدها لدى الأطفال المهملين وغير الشرعيين ، حيث تضطرهم ظروفهم الخاصة إلى الدفاع عن أنفسهم ضد شتى التأثيرات الهدامة التى تقع عليهم من جانب أناس لا يكنون لهم سوى البغضاء ، فلا يجد الواحد منهم بدآ من أن يسلح نفسه ببعض الخصال السيئة ، لكى لا يلبث فيما بعد أن يصبح شخصاً متمركزاً حول ذاته egocentric ، أو أن يظل طفلا عاجزاً مغلوبا على أمره ، أو أن يستحيل إلى رجل متمرد يوجه كل نشاطه نحو عصيان القانون الأخلاقى والخروج على القوانين الوضعية . حقا لقد توهم فرويد أن أمثال هذه الانحرافات النفسية هى من الفنان بمثابة « العلة » التى تعد مسئولة عن إبداعه ؛ ولكن أليس الأدنى إلى الصواب (فيما يقول يونج) أن يكون الانحراف نتيجة لاعلة للابداع ؟ . أليس الفن هو الذى يفسر الفنان ، بعكس ما ظن أولئك الذين أرادوا أن يفسروه بنقائص حياته الشخصية ومظاهر صراعه النفسى ؟ وإذن أفلا يحق لنا أن نقول إن كل تلك العيوب التى قد نلمحها لدى الفنان ليست سوى النتائج المحتومة لكونه فناناً ، أعنى شخصاً قد دعى منذ ولادته لمهمة كبرى هيهات للرجل العادى أن ينهض بها ؟ ألا تظهرنا التجربة (فيما يقول يونج) على أن تمتع الفرد بموهبة خاصة إنما يعنى إنفاقه للطاقة بشكل زائد فى اتجاه معين ،

واضطراره بالتالى إلى استنفاد ما لديه من طاقات فى جوانب حياته الأخرى ؟ .

الواقع أن الفنان فى نظر يونج ليس مخلوقا عادياً يبدع أعماله الفنية عن قصد وتفكير وروية ، بل هو مجرد أداة فى يد قوة عليا لاشعورية هى « اللاشعور الجمعى » . وعلى الرغم من أن الفنانين لا ينفردون بين سائر الناس بهذه القدرة الخاصة على إدراك محتويات اللاشعور الجمعى ، لأنه قد يحدث إبان الأزمات الاجتماعية عندما ينهار الرمز الذى يقدسه المجتمع أن تظهر بعض مكونات اللاشعور الجمعى فى أحلام الأفراد ، إلا أن من شأن الفنان بصفة عامة ، والشاعر بصفة خاصة ، أن يشهد مكونات اللاشعور فى اليقظة ، على حين يراها غيره فى المنام . وتبعاً لذلك فإن عمل الفنان لابد من أن يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذى يعيش فى كنفه ، بمعنى أنه لابد من أن يضطلع بمهمة إعادة التوازن النفسى إلى الحقبة التاريخية التى ينتسب إليها . . وسواء شعر الفنان بذلك أم لم يشعر ، فإن عمله الفنى لابد من أن يعنى فى نظره شيئاً أكثر مما تعنيه حياته الشخصية أو مصيره الفردى ، لأنه هو نفسه ليس سوى مجرد أداة فى يد عمله الفنى . وحين يقول يونج « إن جيته لم يخلق فاوست ، وإنما فاوست هو الذى خلق جيته » ، فإنه يعنى بذلك أن مصير العمل الفنى هو الذى يرسم صورة الفنان ، لا العكس . ومادام « فاوست » ليس إلا رمزاً يفسر لنا حاجة الروح الألمانية فى عصر ما إلى الهداية أو الإرشاد ، من جانب الرجل الحكيم أو المخلص أو المنقذ ، فليس بدعا أن يتطلب اللاشعور الجمعى ظهور شاعر مثل جيته ! وإذن فإنه قد يكون من خطل الرأى أن نطلب إلى الفنان نفسه أن يفسر لنا عمله الفنى ، فإن كل مهمة الفنان إنما تنحصر فى صياغة

مكنونات اللا شعور الجمعى ، وبالتالى فإن من واجبه أن يدع مهمة التفسير أو التأويل للاخرين أو للمستقبل . وإن العمل الفنى ليشبه الحلم من بعض الوجوه فإنه أعجز من أن يفسر نفسه بنفسه ، على الرغم من كل ما قد ينطوى عليه من وضوح ظاهرى ، ومن ثم فإنه لابد من أن يظل غامضاً ملتبساً . أما إذا أردنا أن تفهم حقيقة « العمل الفنى » فإنه لابد لنا من أن نحاول تفهم تلك الخبرة النفسية التى كانت الأصل فى صدور ذلك العمل ، أعنى أنه لابد لنا من أن نرتد إلى تلك « الروح الجماعية » collective psyche التى تسكن من وراء شتى مشاعرنا الفردية وأحطاتنا الشخصية الأليمة . وليست خبرة الفنان فى الحقيقة سوى مجرد عود إلى رحم الحياة الذى يسع جميع الأفراد ، إذ هنالك يستشعر الفنان ذلك الإيقاع الأصلى الذى يفرض نفسه على الوجود البشرى بأسره ، ويصبح فى مقدوره أن ينقل مشاعره وآلامه وآماله إلى الجنس البشرى بأكمله .

وهكذا نرى أن دراسة يونج لمشكلة الإبداع الفنى قد اقتادته فى نهاية الأمر إلى القول بضرب من « المشاركة الصوفية » : Participation mystique التى تمثل مستوى خاصا من الخبرة يصبح فيه « الإنسان » هو الذى يعيش ، لا الفرد[1] . ومن هنا فقد ربط يونج بين الفن والوجود الإنسانى بصفة عامة ، مادامت الخاصية الرئيسية للعمل الفنى العظيم هى اتصافه بالموضوعية واللاشخصية . حقا إن الحياة الشخصية للفنان فى نظر يونج قد

---

(1) C. Jung : « Modern Man in Search of A Soul », 1941, Kegan Paul, p. 198.

تساعد عمله أو تعوقه ، ولكنها على أية حال لا تتعلق بفنه علاقة ضرورية . وسواء أكان الفنان مواطنا صالحاً ، أم شخصا عصابيا ، أم رجلا شاذا مجرما، أم إنساناً مأفوناً مسلوب العقل ، فإن حياته الخاصة قلما تكفى لتفسير عمله الفنى . . ولكن المشكلة الآن هى فى أن نعرف : هل يكون معنى هذا أن نفصل إنتاج الفنان عن تجاربه الشخصية ، فنضع الفنان فى برج عاجى ، أم نربط بين فنه وحياته الواقعية ، فنقول بوجود صلة وثيقة بين الفن والحياة ؟ .

الفصل السابع

الفن والحياة

٣٧ — إذا كان كثير من علماء الجمال (قديماً وحديثا) قد أقاموا ضربا من التعارض بين الفن والحياة ، فذلك لأنهم قد رأوا أن الجمال الفني ليس مجرد صدى للجمال الطبيعي ، وإنما هو عمل بشري ينطوي على قيمة صناعية . وإذا كان مؤرخو الفلسفة قد نسبوا إلى أرسطو أنه قال إن الفن محاكاة للطبيعة ، فإن الحقيقة أن أرسطو كان يقول دائما إن من شأن الفن أن يصنع ما عجزت الطبيعة عن تحقيقه . حقا إن بين الفن والطبيعة ضربا من التشابه ، من حيث أن كلا منهما إنما يسعى نحو تحقيق شيء حي ملائم ، فضلا عن أن كلا منهما لا يصنع إلا لغاية ، ولكن مهمة الفنان مع ذلك لا تنحصر في إمدادنا بصورة مكررة لما يحدث في الطبيعة ، وإنما تنحصر في العمل على التغيير من طبيعة الطبيعة — إن صح هذا التعبير — ! . ومن هنا فقد ذهب أرسطو إلى أن الفن ليس نسخا عن الطبيعة ، كما أنه ليس مجرد صورة طبق الأصل من الجمال الطبيعي ، بل هو محاكاة منقحة (بكسر القاف) تقوم على تبديل الواقع ، وتعديل الطبيعة ، وتنقيح الحياة . حقا إن الفنان قد يستلهم الواقع ، أو يستوحي الطبيعة ، أو يصدر عن الحياة ، ولكن من المؤكد أن « العمل الفني » لا يمكن أن يكون هو الواقع عينه ، أو الطبيعة نفسها ، أو الحياة ذاتها . فليست مهمة الفنان أن يجتزىء بملاحظة الواقع ، واستقراء الطبيعة ، وتأمل الحياة ، بل لابد له من أن يحيل الإدراك إلى فعل . وإذا كان برجسون

قد شاء أن يقدم لنا استطيقا سلبية تقوم على الإدراك المحض أو التأمل الخالص ، وكأن لسان حاله يقول : « تأمل ، ولا تفتح فمك » ، فإن من واجبنا أن نقرر على العكس من ذلك أن كل فن هو بالضرورر فعل ، وأنه لايمكن أن تكون ثمة « نرفانا » فى مجال علم الجمال . فليس الفن مجرد اتصال مباشر بالأشياء ، وكأن الفنان هو مجرد نفسية سلبية لاتكاد تكف عن الاهتزاز على إيقاع الطبيعة – كما وقع فى ظن برجسون — بل إن الفن فى الحقيقة لهو حيلة يصطنعها الإنسان الصانع homo faber ، أو هو على الأصح « ديالكتيك حسى » يقوم على العقل والصنعة معا[1] .

ولسنا نريد فى هذا المقام أن نعرض بالتفصيل لدراسة نظرية برجسون فى الفن ، وإنما حسبنا أن نشير إلى أن نزعة برجسون الحدسية قد جعلته يعد الفن بمثابة «عين ميتافيزيقية » فاحصة ، وكأن فى استطاعة الفنان عن طريق الإدراك المباشر أن ينفذ إلى باطن الحياة ، وأن يسبر أغوار الواقع ، وأن ينزع النقاب عن الحقيقة التى تكمن من وراء ضرورات الحياة العملية . . . إلخ : « فلو تهيأ النفس ألا تتعلق بالفعل فى أى إدراك حسى من إدراكاتها ، لكنا بإزاء نفس فنانة لم يشهد لها العالم نظيراً من قبل ... [نفس] ترى الأشياء جميعا فى صفائها الأصلى ، وتدرك أشكال العالم المادى وألوانه وأصواته ، كما تدرك أدق حركات الحياة الباطنة[2] ... » ... هذا مايقوله برجسون عن الفنان ، وكأن ليس فى الفن

---

(1) R. Bayer; «Essais sur la méthode en Esthétique». 1953 pp 36 — 37.

(٢) زكريا ابراهيم : «برجسون» ص ٢٨٤ . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٦.

H. Bergson; « Le Rire », 67e éd.. 1946. p, 188..

سوى الإدراك والعيان والحدس ، أو كأن ليس من واجب الفنان أن ينتقل من دور التطلع والتأمل والمشاهدة إلى دور الصنعة والأداء والتحقيق ! حقا إن عين الفنان — فى نظر برجسون — تملك تلك المقدرة الصوفية الهائلة على الاتحاد مع موضوعها ، ولكن تاريخ الفن — مع الأسف — لا يكاد يظهرنا على وجود أى تطابق حقيقى بين الفنان وموضوعه ، بل هو يضعنا بإزاء فنانين مبدعين يصطرعون مع المادة ، ويهتمون بمشكلة الأداء ، ويفهمون أن العمل الفنى هو صناعة وخلق . وتبعا لذلك فإن كل استطيقا حدسية تربط بين الفن والحياة ، بدعوى أن لدى الفنان ملكة حدسية تمكنه من أن يرى الواقع عن طريق ضرب من المشاركة أو التعاطف أو الاتحاد ، إنما هى فى الحقيقة استطيقا صوفية قد لاتفيدنا كثيراً فى فهم العلاقة بين الفنان وعمله الفنى . والظاهر أن برجسون قد شاء أن يتخذ من التجربة الفنية أو الخبرة الجمالية مجرد حجة يبرهن بها على صحة نظريته فى الحدس ، ومن هنا فقد جعل من الفن مجرد عيان أو رؤية أو إدراك مباشر ، وكأن الفن إن هو إلا دليل على إمكان امتداد قوى الإدراك الحسى الموجودة لدينا إلى غير ماحد (على حد تعبير برجسون نفسه). وإن برجسون ليسوق لنا بعض الأمثلة المنتزعة من فن التصوير للتدليل على صحة نظريته فى الحدس ، فنراه يحدثنا عن كوروه Corot (١٧٩٦ — ١٨٧٥) وتيرنر Turner (١٧٧٥ — ١٨٥١) وكيف أنهما استطاعا أن يدركا من الطبيعة جوانب كثيرة غابت عن السواد الأعظم من الناس ، فكان فن التصوير عندهما بمثابة تعمق للتجربة الحسية أو توسيع لمجال الإدراك الحسى ، وكأن كل همهما قد انحصر فى إظهارنا على مالم تسبق لنا رؤيته من مظاهر الطبيعة . فليس الفنان فى نظر برجسون بالرجل المبدع الذى يضع بين أيدينا منتجات خياله ومستحدثات ابتكاره ، بل هو إنسان نافذ البصر ، عميق الحدس ، حاد البصيرة ، يملك قدرة هائلة

على إدراك مايفوتنا فى العادة إدرا كه ، لأننا مشغولون بالعمل والتصرف ، على حين أنه هو مستغرق فى النظر والتأمل(١).

بيد أنه على الرغم من أن برجسون يربط الفن بالإدراك ، ويوثق الصلة بين الفنان والطبيعة ، إلا أنه يقرر أن الفن هو أسلوب عذرى فى النظر والاستماع والتفكير ، فهو ينطوى بالتالى على ضرب من التجرد الطبيعى عن الحياة . والواقع أنه لما كانت الحياة فعلا ونشاطاً وعملا ، فإننا لاندرك من الأشياء إلا ماله ارتباط مباشر بمصالحنا ، أعنى أننا لانفهم الحياة إلا فى علاقتها بحاجاتنا . حقا إننا ننظر إلى العالم فنظن أننا نراه ، وننصت إلى الطبيعة فنظن أننا نسمعها ، ولكن مانراه من العالم وما نسمعه من الطبيعة لايكاد يعدو تلك التأثيرات النافعة التى تنتزعها حواسنا من الوجود الخارجى حتى تنير السبيل أمام سلوكنا . ومعنى هذا أن حواسنا وشعورنا لاتقدم لنا عن الواقع سوى صورة عملية مبسطة ، وكأن الأشياء قد صنفت بالنظر إلى الفائدة التى نستطيع أن نجتنيها من ورائها(٢). وتبعاً لذلك فإننا نحيا فى العادة فى منطقة خاصة ، لاهى بالذات ولا هى بالعالم الخارجى ، وإنما هى على وجه التحديد منطقة التعامل البشرى مع الأشياء ! وإذا كانت هناك علاقة وثيقة بين ملكة الإدراك الحسى وملكة العمل أو التصرف عندنا ، فإنه ليس ثمة علاقة من هذا القبيل عند الفنان ، لأن نفسه لاتتعلق بالفعل action فى أى إدراك حسى من إدرا كاتها . ومن هنا فإن برجسون يقرر

(1) H. Bergson: « La Pensée et le Mouvant», V, La perception du changement, Paris, P. U. F. 1949, 22 éd., pp. 149 — 153.

(2) H. Bergson; « Le Rire » 1946, 67 éd., p. 112—116.

أن الفنان حين ينظر إلى أية ظاهرة ، فإنه لايراها لنفسه بل لنفسها ! وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الفنان لايدرك من أجل العمل ، بل هو يدرك لمجرد الإدراك ، أعنى لغير ماغاية ، اللهم إلا للمتعة . وهكذا يعود برجسون فيقرر أنه لا يمكن أن يكون ثمة فن إن لم يكن هناك ضرب من الانفصال عن الحياة ، مادام الفنان هو ذلك الإنسان الموهوب الذى يتمتع بضرب من « التجرد الطبيعى المفطور فى طبيعة الحواس أو الشعور » . ولا شك أن مثل هذه النظرة إلى الفن إنما تنتهى فى خاتمة المطاف إلى إلحاقه بالفلسفة ، بدلا من ربطه بالحياة ، فيصبح الفن عياناً فلسفياً ينصرف فيه الفنان عن الواقع العملى ، من أجل الاستغراق فى ضرب من المشاهدة الصوفية . وإذا كان اهتمامنا موجهاً فى العادة نحو الجانب النفعى العملى من جوانب الكون ، فإن مهمة الفن — فى نظر برجسون — (مثله فى ذلك كمثل الفلسفة) أن يحول انتباهنا نحو ما لافائدة منه عملياً على الإطلاق ، مادام الفن تمثلا محضاً Représentation pure لا أثر فيه للارادة . والواقع أنه إذا كان برجسون لم ينجح فى الربط بين الفن والحياة، فذلك لأنه ألحق الفن بالنظر المحض والتأمل الخالص ، والحدس الفلسفى ، فى حين أن الفن (كما لاحظ باير) هو إرادة حياة ، وصنعة أو تكنيك[١] . فلم يحاول برجسون إذن أن يتعرف على مافى الخبرة الفنية من جهد وتنظيم وصياغة ، بل هو قد اقتصر على وصف ما تنطوى عليه من تأمل وعيان واستبصار . ولما كان « الحدس » هو جوهر الخبرة الفنية ، فإن الإدراك الجمالى لا يخرج عن كونه رؤية Vision لاتكاد تتميز عن الموضوع المرئى ، أو معرفة يمكن اعتبارها ضرباً من الملامسة . وهكذا بقى الفن فى نظر برجسون أشبه

(1) R. Bayer: « Essais sur la méthode en Esthétique » Flammarion, 1953, p. 104.

مايكون بمنديل القديسة ڤرونيكا Véronique[1] ، وكأن « العمل الفنى » هو مجرد نتيجة طبيعية تتولد عن الاحتكاك المباشر بالواقع ، فى حين أن الفن — كما رأينا مراراً من قبل — هو وليد العقل والصناعة معاً ، أو هو على الأصح عملية لاتخلو من احتراف وصنعة وتخصص وممارسة وجهد إبداعى .. الخ .

٣٨ — والظاهر أن برجسون تأثر فى نزعته الجمالية بمذهب الفيلسوف الألمانى شوبنهور (١٧٨٨ — ١٨٦٠) الذى كان يقول بأن التذوق الفنى هو انتقال من الإرادة إلى المشاهدة ، ومن الرغبة إلى التأمل ؛ وإن كنا نلمح فى مذهب شوبنهور عنصراً أفلاطونيا لانكاد نجد له أدنى نظير عند برجسون . ولكن المهم أن برجسون يتفق مع شوبنهور فى القول بأن الفن هو حدس يستولى على الذات العارفة فيجعلها تتطابق مع موضوع معرفتها على نحو شبه صوفى . ففى فلسفة برجسون الجمالية طابع نظرى سلبى يقربها من بعض الوجوه من فلسفة شوبنهور الجمالية التى كانت تنادى بأن الخلاص من إرادة الحياة لا يكون إلا بالفن الذى هو تأمل حر ومعرفة متحررة . والواقع أن التأمل الفنى — عند شوبنهور — إنما ينطوى على جانبين هامين : أولا معرفة الموضوع ، لا بوصفه شيئا فردياً ، بل بوصفه مثالا أفلاطونيا ، أعنى صورة ثابتة لنوع واحد بأكمله من الأشياء ، وثانيا شعور الذات العارفة بنفسها ، لابوصفها فرداً ، بل بوصفها ذاتا عارفة محضة خالية من كل إرادة . ومعنى هذا أن النظر الجمالى ينطوى على خروج تام على أساليب المعرفة المقيدة بمبدأ العلة الكافية ، وهى تلك المعرفة التى تخدم الإرادة والعلم معا . وحينما تتحرر المعرفة من سيطرة

---

(١) القديسة فرونيكا امرأة يهودية قيل إنها مسحت وجه المسيح بمنديلها ، فانطبعت على القماش الأبيض ملامح وجه المسيح . . . والتشبيه هنا يقوم على أساس قول برجسون بأن المعرفة — فى الفن — هى ضرب من الملامسة Contact .

الإرادة ، فإنه قد يكون فى وسعنا عندئذ أن ندرك الأشياء خالصة من كل علاقة بالإرادة ، فنلاحظها بدون أية مصلحة شخصية ، أو أى اعتبار ذاتى ، أعنى أننا نستطيع فى هذه الحالة أن نلاحظها ملاحظة موضوعية صرفة ، فندركها من حيث هى « مثل » ، لا من حيث هى « بواعث » . وهنا قد يكون فى وسعنا أن نتوصل إلى تلك الحالة التى وصفها لنا أبيقور ، حالة الطمأنينة السلبية أو الخلو من الألم ، فلا نظل أسرى للارادة أو الهوى أو الرغبة ، بل ننعم بضرب من السلام النفسى العميق . وآية ذلك أن الذات المدركة حين تغوص فى طيات الموضوع ، وتنسى ذاتيتها ، متنازلة عن ذلك الضرب الخاص من المعرفة القائم على مبدأ السبب الكافى ، والقاصر على إدراك النسب أو العلاقات ، فإن الشىء الفردى المدرك سرعان ما يرقى فى عينيها إلى مستوى « المثال » أو الفكرة النوعية ؛ كما أن الذات العارفة نفسها سرعان ما ترقى إلى مستوى الذات الخالصة المتحررة من كل إرادة ؛ وهكذا يتحرر كل منهما من أسر الزمان وشتى العلاقات الأخرى ؛ وعندئذ قد يستوى فى نظرنا أن نرى الشمس تشرق من سجن أم من قصر ! .

وحينما تغلب المعرفة على الإرادة — فيما يقول شوبنهور — فإن الذات العارفة سرعان ما ترى الجمال فى كل شىء . ومن هنا فقد استطاع مصورو هولنده أن يصوبوا إدراكهم الموضوعى المحض نحو أتفه الأشياء وأحقر الموضوعات ، فخلقوا لنا من تلك الطبيعة الصامتة التى صوروها لوحات ناطقة تثير الانفعال وتولد فى النفس الإعجاب . والشىء الجدير بالإعجاب فى تلك اللوحات إنما هو على وجه التحديد تلك العقلية الهادئة التى يتمتع بها الفنان ؛ تلك العقلية التى تحررت من الإرادة ، فاستطاعت أن تتأمل شتى موضوعات الطبيعة بدقة وعناية وموضوعية فائقة . ولما كان من شأن هذه اللوحات أن تتيح لناظرها مشاركة

صاحبها فى حالة الهدوء النفسى التى تستولى عليه ، فإن إعجابه بها لا بد من أن يتزايد حينما يدرك الفارق الكبير بين حالته النفسية المضطربة الخاضعة لأسر الإرادة ، وبين تلك العقلية الهادئة المتزنة التى استطاعت أن تنتج مثل هذه اللوحات ! فالخبرة الجمالية لابد من أن تنطوى على فرار من المظهر إلى الحقيقة ، من الصيرورة إلى الوجود ، من الجزئيات المحسوسة إلى المثال الأفلاطونى . وحينما نكون بصدد إدراك جمالى ، فإنه لا بد من أن يختفى العالم أمامنا باعتباره « إرادة » ، لكى يبقى باعتباره « مثالا » . ومعنى هذا أن المتعة الجمالية إنما تنحصر أولا وبالذات فى واقعة « المعرفة الخالصة » المتحررة من كل إرادة . وحينما نقول عن شىء ما إنه « جميل » ، فإننا نعنى بذلك أنه موضوع لتأمل وجدانى أو إدراك جمالى يجعل موقفنا منه موضوعيا صرفا ، فلا نعود نشعر بذواتنا بوصفنا أفراداً ، بل باعتبارنا ذوات عارفة خالية من كل إرادة . وسواء كنا بإزاء شجرة أم جبل أم منظر طبيعى أم بناء معمارى ، فإن إدراكنا للموضوع الجمالى لابد من أن يترتب عليه استغراقنا فى الموضوع ، ونسياننا لفرديتنا وإرادتنا ، وكأننا نستحيل عندئذ إلى الموضوع نفسه ، أو كأننا قد أصبحنا مجرد مرآة للموضوع ، أو كأنه لم يعد هناك سوى الموضوع نفسه ، أو كأنما لم يعد ثمة فاصل على الإطلاق بين الذات المدركة وموضوع إدراكها . ومادام الموضوع المدرك قد أصبح مدركا فى ذاته بغض النظر عن شتى العلاقات الخارجية التى تربطه بما عداه ، ومادامت الذات المدركة قد أصبحت متحررة من كل علاقة بالإرادة ، فإن معنى هذا أن الموضوع المدرك لم يعد هو الشىء الجزئى من حيث هو كذلك ، بل أصبح هو المثال أو الصورة الأزلية أو الحقيقة الموضوعية . ولما كان من الممكن لأى شىء أن يدرك بطريقة موضوعية خالصة ، فى استقلال تام عن سائر الروابط والعلاقات ؛ ولما كان فى استطاعة الإرادة أن تتمثل أو تتجلى فى كل شىء عبر مراحل متعاقبة من التحقق الموضوعى ، فإن كل شىء هو

تعبير عن صورة أو مثال ، وبالتالى فإن كل شيء هو بمعنى ما من المعانى « جميل »[1].

وإذا كانت المعرفة عند عامة الناس هى دائماً فى خدمة الإرادة ، كالرأس فى خدمة الجسم ، فإن الفنان أو الرجل العبقرى هو تلك الذات العارفة الخالصة المتحررة من الإرادة ، أو هو تلك الرأس التى استطاعت أن تتحرر من أسر الجسد وعبودية الأهواء ، فأصبحت كرأس أبولون التى تبدو شامخة فوق كتفين قد تحررت منهما ، وراحت ترسل أنظارها نحو الآفاق البعيدة النائية ! فالعبقرى هو الرجل الذى ينسى فرديته وإرادته، فلا يعود يحيا إلا بوصفه ذاتاً محضة هى مجرد مرآة للموضوع أو الصورة أو المثال . ومعنى هذا بعبارة أخرى أن العبقرى إنسان فقد ذاته ، واستحال إلى ذات عارفة خالصة ، عارية من الإرادة ، خالية من كل ألم ، عالية على الزمان نفسه . وبينما تقتصر معرفة الرجل العادى على إدراك العلاقات ، واصطناع التصورات الجاهزة التى تكفيه مئونة البحث، مكتفيا بتعرف طريقه الخاص فى الحياة ، نرى العبقرى يهتم بتفهم معنى الحياة فى جملتها ، محاولا أن يفهم « صورة » كل شيء ، بدلا من الاقتصار على معرفة علاقاته بما عداه من الأشياء ... وهكذا نرى أنه إذا كانت ملكة المعرفة عند الرجل العادى هى المصباح الذى ينير أمامه السبيل ، فإنها عند الرجل العبقرى بمثابة الشمس التى تضيء له العالم بأسره ، وتكشف أمامه الوجود فى جملته . وتبعاً لذلك فإن العبقرية عند شوبنهور هى قدرة فائقة على تأمل الصور أو المثل،

---

(1) A. Schopenhauer «The world as will and Idea» translated by R. B. Holdane & J. Kemp. (London Kegan Paul, 1896; Book III., para. 30, at p. 219 para. 34, at p. 231., para 36, at p. 239.

بحيث أن العبقرى ليبدو فى نظر صاحب كتاب «العالم كإرادة وتصور» فيلسوفاً نظريا من طراز أفلاطون وفنانا عظيما فى الوقت نفسه[1] . ومن هنا قد اختلط الفن والفلسفة على شوبنهور، حتى لقد ذهب هو نفسه إلى اعتبار مذهبه الميتافيزيقى بمثابة ضرب من الإبداع الفنى .

فإذا أنعمنا النظر الآن إلى وظيفة الفن عند شوبنهور ، ألفينا أنه يعلى من شأن الفن بوصفه أداة للتحرر المؤقت من الألم . فالعبقرى فى نظره إنما هو ذلك الرجل الذى استطاع أن يحرر نفسه (إلى حين) من السعى المحض الأليم الذى تفرضه عليه إرادة الحياة النهمة العارمة ، وبالتالى فإن العبقرية هى تلك الحالة الخالية من الألم التى امتدحها أبيقور حين حدثنا عن ذلك الخير الأسمى الذى تنعم به الآلهة ! ولكن على الرغم من أن شوبنهور قد جعل من الفن أداة للمعرفة والعرفان gnose من ناحية ، ووسيلة للحكمة والعلاج النفسى من جهة أخرى ، إلا أنه قد حرص على التفرقة بين المعرفة التى يعدنا بها العلم ، والمعرفة التى تعدنا بها الحدوس الفنية ؛ على اعتبار أن العلم إنما يعمل فى خدمة رغباتنا العامة ، فينظم لنا الأسباب والمسببات حتى نستطيع أن نحصل على ما نريده فى مستقبل قريب ، فى حين أن الفن إذ يجهل علاقة الموضوع بتاريخه الماضى ونتائجه المستقبلة المحتملة ، فإنه ينفذ إلى صميم الطابع الأبدى المميز له ، وبالتالى فإن له بالضرورة صبغة رومانتيكية غير عملية . وأبسط دليل على ذلك أن المصور الممتاز لا يرى فى الوجه البشرى طابعه المادى أو صبغته النفسية أو حالته الاجتماعية ، بل هو يرى فيه طابعه الميتافيزيقى فقط . حقا إن طريقة الفنان فى النظر إلى الأشياء قد تسبب له الكثير من المتاعب فى حياته العادية ، ولكن هناك ميزة كبرى لهذه الطريقة

---

(١) المرجع السابق ص ٢٣٩ .

الفنية فى المعرفة من شأنها أن تعوض ماتنطوى عليه من نقص ، وتلك هى كونها أداة ناجعة تنقل صاحبها إلى آفاق نائية تمتد فيما وراء مطالب الحياة ومساعيها ونوازعها واضطراباتها . وآية ذلك أن الإنسان العملى لايكاد يكف عن الرغبة والتطلب والنزوع ، فى حين أن الفنان هو إنسان متأمل هادىء قد استطاع أن يحطم قيود الرغبة ، ويتحرر من أسر الفردية ، مع ما يقترن بها من آلام ، فهو أشبه مايكون بالمتصوف الغارق فى سكون النظر العقلى المحض ، السابح فى فيض من السكينة الروحية الخالصة .

... من هذا نرى أن شوبنهور قد سبق برجسون إلى المناداة باستطيقا سلبية تقوم على النظر والتأمل ، وتعتبر أن كل مهمة الفن لاتكاد تتعدى معرفة المثل أو الماهيات . وليس يعنينا فى هذا الصدد أن نتميز الفوارق التى تفصل الإستطيقا البرجسونية عن فلسفة شوبنهور الجمالية ، وإنما كل مايعنينا هنا هو أن كلا من الفيلسوفين لم يستطع أن يربط الفن بالحياة إلا عن طريق القول بالتأمل أو النظر أو الحدس أو المشاركة الصوفية . فالفن فى نظر كل من شوبنهور وبرجسون هو ضرب من التعاطف مع الموجودات ، أوالتطابق مع الموضوعات؛ وإن كان للموضوعات فى نظر شوبنهور صبغة أفلاطونية تجعل منها مجرد مثل أو صور أو ماهيات ، فى حين أن برجسون يربط الحدس دائما بالديمومة ، فلا يرى فى التأمل الفنى سوى ضرب من التعاطف الذى ينفذ عن طريقه الفنان إلى صميم الديمومة الكونية أو الصيرورة الطبيعية . وإذا صح ماقاله ديوى عن شوبنهور من أنه أراد أن يفرض على الفن نظرية فلسفية لاتصدر عن التجربة[1]،

---

(1) John Dewey ; «Art as Experienee», New - York Putnam's 1934, p. 296.

قد يصح أيضا أن نقول نحن بدورنا عن برجسون إنه أراد أن يجعل من الحدس الجمالي مجرد صورة مصغرة من الحدس للتافيزيقي ، فأحال الفن كله إلى مجرد مدخل إلى الفلسفة ! ولكن ، على حين أن شوبنهور قد نسب إلى الفنان العبقري القدرة على إدراك المثل أو معرفة الصور الأزلية ، نرى برجسون يسم عين الفنان بالسطحية ، ويخلع على عين الفيلسوف صفة النفاذ[1] ! وهكذا وقع كل من شوبنهور وبرجسون في تناقض حاد : فقال الأول منهما إن الفن سلب، وفرار من العالم ، وقضاء على الإرادة ، وإنكار محض ، وإفناء تام ، ثم لم يلبث أن عاد فقال إن الفن هو زهرة الحياة ، وهو يعبر عن ماهية الوجود نفسه في صورة رائعة ؛ بينما قال الثاني إن الفن هوضرب من الإيحاء الذي يهدهد حواسنا ويخدر قوانا الفعالة ، حتى يجعلها تتناغم مع إيقاع العاطفة الخاصة التي يعبر عنها الفنان ، ثم لم يلبث أن عاد فقال إن الفن يتطابق مع الحياة ، أو هو الحياة نفسها ، مادام من شان الحياة الخصبة العميقة أن تغنينا عن كل فن ، أو أن تصبح هي ذاتها أسمى صورة من صور الفن؟ وعلى كل حال، فقد فات كلا من شوبنهور وبرجسون أن الفن ليس إدراكا محضاً أو نظراً خالصاً ، بل هو عمل تنهض به اليد ، وتحققه الأدوات ، ويوجهه النشاط الإرادي ، وتتحكم فيه قواعد الصنعة ، وتتعاون على إنجازه ملكات نفسية عديدة ليس أدناها الذاكرة والذكاء والخيال .

٣٩ — ولكن ، إذا كان الفن عند كل من شوبنهور وبرجسون قد بقي وثيق الصلة بالفلسفة ، وكأنما هو مجرد نظر وحدس أو تأمل ، فإننا سنجد أن جون ديوي (١٨٥٩ — ١٩٥٢) يحاول أن يربط الفن بالتجربة أو الخبرة

---

(1) S. Bayer : Essais sur la Méthode en Esthétique, Flammarion p. 99.

experience (بمعناها العام) ، فيخلع على الفن صبغة نفعية عملية وظيفية ، ويسبغ على الخبرة الإنسانية بصفة عامة طابعا جماليا (استطيقياً) . وعلى حين كان أصحاب النزعات التعبيرية ، والسيكولوجية ، والشكلية ، ينسبون إلى الفن وظائف جزئية محدودة ، ويفسرون الحياة الجمالية باعتبارها مظهراً نوعيا خاصا من مظاهر نشاط للوجود البشرى ، نجد أن ديوى يريد أن يوسع من مفهوم « الخبرة الجمالية » ، لكى يجعل منه ظاهرة بشرية عامه تصاحب شتى خبراتنا اليومية العادية . فليس هناك حد فاصل يعزل الخبرة الجمالية عن الحياة العملية ، أو ينأى بالفنون الجميلة عن الصناعات والفنون التطبيقية ، بل لابد لنا (فيما يرى ديوى) من أن نثور على كل نزعة أرستقراطية تريد أن تجعل من الفن ميزة خاصه يتمتع بها بعض أصحاب الأمزجة الرقيقة ، أو الأذواق الرفيعة ، دون غيرهم من عامة الناس! والواقع أن بذور الخبرة الأستطيقية كامنة فى صميم خبراتنا اليومية العادية ، فإن كل خبرة تنطوى على ضرب من الإيقاع ، وتفضى إلى خفض التوتر نتيجة للاشباع ، إن لم نقل بأنها قد تؤدى فى خاتمة المطاف إلى إمدادنا بضرب من الرضا أو اللذة أو الإمتاع . فلكل تجربة إذن صبغه إستطيقية أو نسيج جمالى ، بشرط أن تجىء متناسقة ، متسقة ، مشبعة ، باعثة على الرضا . وما دامت « الخبرة » لابد من أن تنطوى على خروج من دائرة الأحاسيس الشخصية الفردية ، وامتداد نحو عالم الأشياء والموضوعات والأحداث الخارجية ، فإن « التفاعل الحيوى » الذى يقترن بها لابد من أن يجىء منطويا على ضرب من الإشباع أو اللذة أو الشعور بالرضا . ولعل هذا هو ماعناه ديوى حينما كتب يقول فى كتابه « الخبرة والطبيعة » : « إن الإدراك الحسى للتسامى إلى درجة النشوة ، أو إن شئت فقل التقدير الجمالى ، لهو فى طبيعته كأى تلذذ آخر نتذوق بمقتضاه أى موضوع عادى من موضوعات الحياة الاستهلاكية ، فهو ثمرة لضرب

من للمهارة أو الذكاء فى طريقة تعاملنا مع الأشياء الطبيعية ، بحيث نتمكن من زيادة ضروب الإشباع التى تحققها لنا تلك الأشياء تلقائيا ، فنجعلها أشد وأنقى ، وأطول[1] » . ومعنى هذا أن الخبرة الجمالية لاتخرج عن كونها ترقيا طبيعيا لتلك الدوافع البشرية العامة التى نستعملها فى استجاباتنا الطبيعية العادية للبيئة الحيوية التى نعيش بين ظهرانيها . ولما كانت « الخبرة » هى مظهر من مظاهر توازن طاقات الإنسان مع الظروف الحيوية التى تحيط به ، فإن تحقق هـذا التوازن على الوجه الأكمل لابد من أن يقترن بضرب من اللذة الجمالية أو المتعة الفنية . وتبعاً لذلك فإن « العنصر الجمالى — كما قال ديوى — ليس عنصراً دخيلا على التجربة البشرية ، وكأنما هو مجرد أثر من آثار الترف أو الكسل أو اللهو أو الحدس أوالمشاركة الصوفية أو التسامى الأخلاق ، بل هو مجرد ترق (أظهر وأوضح) لتلك السمات العادية التى تميز كل خبرة سوية مكتملة[2] » . ولهذا يربط ديوى بين الفن والحضارة بصفة عامة ، فيقرر أن شتى خبرات المجتمع العملية ، والاجتماعية ، والتربوية قد اصطبغت فى كل زمان ومكان بصبغة جمالية واضحة ، كما يظهر بكل وضوح من دراسة آثار المجتمعات القديمة وعاداتها وأنظمتها وصناعاتها وشتى مظاهر إنتاجها .

وإذا كان كثير من علماء الجمال قد فرقوا بين «الفنون الجميلة» و « الفنون التطبيقية » أو النفعية ، فإن ديوى حريص على أن يبين لنا أن تاريخ الحضارات البشرية جميعاً شاهد بأن مجتمعا واحداً من المجتمعات لم يفصل يوما الفن عن

---

(1) John Dewey : « Experience and Nature» Chicago, Open Court Publ., 1925, p. 389.

(1) John Dewey; «Art as Experience», New York, Putnam's 1934, p. 46 — 47.

الصناعة ، أو الخبرة الجمالية عن الحياة العملية . فليس هناك من معنى لتلك النزعة الجمالية المتطرفة التي ينادي أصحابها بأن « الفن للفن » ، بدليل أن أثينا نفسها (موطن الشعر الحماسي والغنائي ، وشتى فنون الدراما والمعمار والنحت) ما كانت لتقبل دعوى « الفن للفن » ، لو أنه قدر لها أن تعرف مثل هذه الدعوى ! حقا إن الأفراد — في كل زمان ومكان — هم الذين يستحدثون التجربة الجمالية ، وهم الذين يتمتعون بتذوقها ، ولكن من المؤكد أن الحضارة التي ينتسبون إليها هي التي أسهمت في تكوين الجانب الأكبر من مضمون تجربتهم . فالخبرة الجمالية (كما يقول ديوى) مظهر لحياة كل حضارة ، وسجل لها ، ولسان ناطق يخلد ذكراها ويحفظ أمجادها . والحضارة هي البوتقة الكبرى التي تصهر صناعات الجماعة وفنونها وطقوسها وشعائرها وأساطيرها وقيمها الاجتماعية وشتى مظاهر نشاطها . فليس في وسعنا أن نفصل الفن عن الحياة الحضارية لكل مجتمع ، مادامت « الحضارة » بمعناها الواسع هي مصدر شتى أنواع الفنون ، بما فيها التمثيل والغناء والرقص والموسيقى وصناعة الأواني الخزفية والأدوات المنزلية ... إلخ . وتبعاً لذلك فإن ديوى لا ينفصل « الجميل » عن « النافع » ، بل هو يقرر أن الحياة الحضارية التي يصدر عنها الواحد منهما والآخر ، هي التي تتكفل بإظهارنا على ما بين الفنون الجميلة والفنون النفعية من علاقة وثيقة . ولو أننا فهمنا كلمة « النفعة » بمعنى واسع ، لكان في وسعنا أن نقول — فيما يرى ديوى — إن الفنون الجميلة هي بلا شك فنون نفعية . وآية ذلك أن لممارسة الفنون الجميلة (بطريقة معتدلة معقولة) قيمة عملية لا تجحد ، لأن لها على النفس أثراً تربويا عظيم الشأن ، فضلا عن أن من شأن الخبرة الجمالية أن تؤهلنا في كثير من الأحيان للقيام بألوان جديدة من الإدراك . ومعنى هذا أن للفنون الجميلة « قيمة عملية » قد لا تقل أهمية عن قيمة بعض « الصناعات

«التكنولوجية» ، وإن كان من الواجب أن نلاحظ فى هذا الصدد أننا لانتحدث هنا عن الفوائد المادية أو الضرورات الحيوية ، بل نحن نتحدث عن المنفعة بمعناها الواسع ، أو الفائدة العملية بمدلولها العام[1] . وأما فيما يتعلق بالفنون الصناعية أو التطبيقية ، فإن ديوى يقرر أيضا أنها قد تنطوى على صبغة جمالية ، حين تجىء أشكالها أو صورها متلائمة مع استعمالاتها الخاصة . وبهذا المعنى يمكن اعتبار السجاجيد أو الأوانى أو الأدوات المنزلية موضوعات فنية ، بشرط أن يكون لموادها الأولية من التنظيم والتشكيل مايؤدى بطريقة مباشرة إلى إثراء تجربة الشخص الذى يتأملها بعناية[2] . — وهكذا نرى أن ديوى ينادى بفكرة تداخل الفنون الجميلة والفنون النافعة ، فلا يكاد يفصل الفن عن الصناعة ، بعكس مافعل دعاة النزعة الجمالية المتطرفة . والواقع أنه لما كان ديوى حريصا على الربط بين الفن والتجربة ، فإنه يدخل فى نطاق الاستطيقا معانى الإدراك والتقدير والتذوق ، ويقرر أن هذه الكلمة تشير إلى وجهة نظر المستهلك أكثر مما تشير إلى وجهة نظر المنتج . ثم يستطرد ديوى فيقول « إن مايخلع على أية تجربة صفة الاستطيقية هو تحول مافيها من ضروب مقاومة ، وتوتر ، وتنبهات تدعو فى ذاتها إلى التشتت diversion ؛ بحيث تنقلب هذه جميعا إلى حركة موحدة تتجه نحو مجال آخر ملؤه الرضا والإشباع » . ومعنى هذا أنه لابد للعمل الفنى من أن يجتذب انتباهنا ويستأثر بإدراكنا ويضمن لنا الشعور بالرضا أو الإشباع ، وإن كانت هناك موضوعات جمالية هيهات أن تستوعب فى تجربة

---

(1) John Dewey: « Experience and Nature » Chicago. 1925, p. 392 & 355.

(2) John Dewey: «Art as Experience» New York, Putnam's, 1934, p. 116.

واحدة ، لأن من شأنها أن تولد لدينا باستمرار ضروبا جديدة لانهاية لها من الرضا أو الإشباع . وعلى كل حال ، فإنه « لابد للفن من أن ينطوى على عملية إنتاج أو أداء أو صناعة . . . لأن الإنسان قد ينحت ، أو يقطع ، أو يقد ، أو يغنى ، أو يرقص ، أو يمثل ، أو يشكل ، أو يرسم ، أو يصور . . إلخ . والعمل أو الإنتاج إنما يكون فنيا حينما تجىء النتيجة المدركة (حسيا) ذات طبيعة خاصة تشهد بأن كيفياتها باعتبارها مدركة هى التى تحكمت فى عملية إنتاجها[1] » .

فإذا ما أنعمنا النظر الآن إلى هذا المذهب البرجماتى فى الربط بين الفن والحياة ، ألفينا أن ديوى محق بلا شك فى تصوره الفن باعتباره خبرة أو تجربة مما جعله يخلع على الحياة الجمالية صبغة عامة شاملة. ولكننا لا نوافق ديوى على القول بأن الخبرة الجمالية هى مجرد ظاهرة مصاحبة تقترن بشتى ضروب الإدراك ، لأن معنى هذا القول أنه ليس ثمة طابع خاص أو وظيفة نوعية يتميز بها النشاط الجمالى عما عداه من أوجه النشاط البشرى . والظاهر أن حرص ديوى على إدخال الحياة الجمالية فى مدار المطالب البشرية الحيوية ، هو الذى جعله يشيع الغموض فى طبيعة « الخبرة الجمالية » بإذابتها فى مجرى نشاطنا البشرى العادى . ولاشك أننا إذا سلمنا مع ديوى بأن التقدير الفنى إن هو إلا مجرد وعى مركز أو شعور حاد يقترن بأية تجربة حسية عادية ، فسيكون معنى هذا أننا لن ننسب إلى « الخبرة الجمالية » أية طبيعة خاصة مميزة ، بل مجرد فارق كمى محض يجعل منها نشاطاً أقوى أو أشد أو أطول من أى نشاط آخر عادى . غير أن كل فهم صحيح لطبيعة الحياة الجمالية لابد بالضرورة من أن يظهرنا على أن النشاط الفنى نوعيته

---

(3) Cf' Iredell Jenkins : « Art and the Human Enterprise, » Harward, 1958, p. 142.

الخاصة ، ودوره الخاص ، فى صميم التجربة البشرية بصفة عامة. وتبعا لذلك فإننا لن نستطيع أن نقتصر على القول بأن « الفن هو الحياة نفسها مركزة » ، أو أن « كل معيشة خصبة مليئة قوية لابد من أن تكون ذات طابع جمالى » كما زعم جيو Guyau (مثلا) ، بل سنجد أنفسنا مضطرين إلى أن نعيد وضع مشكلة الصلة بين الفن والحياة ، حتى نفهم طبيعة تلك الصلات الديناميكية الديالكتيكية التى تنشأ فى العادة بين الفنان المبدع أو الهاوى المتذوق من جهة ، وبين العمل الفنى أو الموضوع الجمالى من جهة أخرى.

٤٠ — والواقع أنه إذا كان من الخطأ أن نفصل الفن عن الحياة فصلا مطلقا ، فإنه قد يكون من الخطأ أيضا أن نربطه بالحياة ربطاً مطلقاً ، مادامت مهمة الفن — على حد تعبير لالو — إنما تنحصر « فى خلق عالم خيالى يجىء مغايراً لعالمنا الواقعى بوجه ما من الوجوه »[١]. وإذا كان البعض قد توهم أن العمل الفنى لابد من أن يكون بالضرورة علامة مكافئة للشخص الذى ابتدعه ، فإن كثيراً من علماء الجمال يقررون — على العكس من ذلك — أنه ليس من الضرورى أن يجىء الفن مساوياً دائماً لصاحبه. ولعل هذا هو ماعناه فلوبير حينما كتب يقول (فى رسالة بعث بها إلى لويز كوليه Louise Colet) : « تسألينى عما إذا كانت تلك الأسطر التى بعثت بها إليك قد كتبت خصيصا لأجلك ، ولعلها الغيرة هى التى تدفعك إلى التحرق شوقاً لمعرفة من كتبت لأجله ! إذن ، فاعلمى أنها لم تكتب لأحد ، مثلها كمثل كل ماعداها مما كتبت. لقد حرمت على نفسى دائما أن أضع شيئا من ذات نفسى فى مؤلفاتى ، ومع ذلك فقد وضعت

---

(1) Cf. Charles Lalo ; « Notions d' Esthétique » P. U. F., 1952, p. 30.

فيها الشيء الكثير . وكان رائدى دائما ألا أهبط بمستوى الفن إلى حد الاقتصار على إشباع حاجات شخصية فردية منعزلة . وكم من صفحات رقيقة خطها يراعى دون أدنى عشق ، بل كم من صفحات عنيفة دبجها قلمى دون أدنى سخط . لقد كنت أتخيل ، وأتذكر ، ثم أعمد إلى المزج والتأليف . ولكن ثق أن مااطلعت عليه لم يكن ذكرى لأى شيء على الإطلاق »[1] . فليس « العمل الفنى » — فى رأى فلوبير — صورة مطابقة لشخصية صاحبه ، بل هو إنتاج مستقل يحمل طابعا لاشخصيا يشهد بموضوعيته . ومع ذلك فان فلوبير نفسه هو الذى يعود فيقول « إن مثل الفنان من عمله الفنى ، كمثل الله من الكون : فهو حاضر فى كل مكان ، دون أن يكون مرئيا فى أى مكان » . بيد أننا إذا سلمنا مع بعض النقاد بان أدب فلوبير يكاد يكون فى معظمه أدباً واقعيا موضوعيا ، وأن أدب ستندال أوبروست Proust (مثلا) يكاد يكون فى معظمه أدباً شخصيا ذاتيا ؛ فهل يكون معنى هذا أن أدب فلوبير فى نظرنا أقل شأناً أو أدنى درجة من أدب ستندال أوبروست ؟ ألا تظهرنا التجربة على أنه مهما استند الفنان فى أعماله الفنية إلى حياته الشخصية ، فانه لايمكن أن تكون ذاته وحدها هى مصدر أغذيته الروحية[2] ؟ بل ألسنا نلاحظ أن العمل الفنى حياته المستقلة : لأنه يتكون خارجا عن حياة الفنان العادية ، فى عالم صورى بحت ، وكأنما هو لايخضع إلا لقوانينه الخاصة ، فضلا عن أنه قد يكون بمثابة أداة تزيد من سعة وجودنا أو

---

(1) Flaubert ; « Oeuves Complètes » éd. C. F. Grout. Paris 1926, t. I. p. 254, (cité par. M. Nédoncelle; « Introductior à l' Esthétique » P. U. F. 1953, p. 52.)

(2) Ch. Lalo : « L' Art Près de la Vie » Paris, p. 21.

امتداده أو شدته ، إن لم نقـل أحيانا بأنه قد يساعدنا على أن ننسى أو نتناسى وجودنا ؟ ألم يقل Gide بصريح العبارة : « إن مؤلفاتنا ليست بمثابة أقاصيص واقعية تروى حياتنا ، وإنما هى بالأحرى رغبات شاكية تعبر عن نزوعنا نحو حيوات أخرى ظلت محرمة علينا ، وحنيننا إلى الإتيان بأفعال أخرى بقيت متعذرة أو مستحيلة بالنسبة إلينا . . . فكل كتاب تخطه يد الأديب إن هو إلا إغراء موقوف أو غواية معطلة ؟ ! »[1].

لهذه الأسباب جميعا يذهب بعض علماء الجمال إلى أن « العمل الفنى » ليس مجرد صدور مباشر عن الشخصية ، أو ترجمة ذاتية لصاحبه ، وإنما هو « بلورة » Cristallisation لحياة الفنان ، لا مجرد امتداد لها . وربما كانت صعوبة الفن إنما تـكمن على وجه التحديد فى أنه قلما يتطلب من صاحبه أن يسرد علينا تاريخ حياته ، بعد أن يدخل عليه بعض التعديلات أو التحويرات أو « الرتوش» ، وإنما هو يفرض عليه فى معظم الأحيان أن يتخذ من فرديته التجريبية موقف عدم الاكتراث أو اللامبالاة Indifférence[2] . وإذا كان البعض قد دأب على القول بأنه « كما يكون العمل الفنى ، فهكذا يكون الفنان أيضا » ، فإن لالو يحاول فى دراساته الاستطيقية القيمة للعلاقة بين الفن والحياة أن يبين لنا بكل وضوح أن الفنان لا يضع فى إنتاجه صميم شخصيته ، أى ما هو عليه بالفعل ، وإنما هو يضع فيه ما يعتقد أنه كائنه ، أو ما يريد أن يكونه ، أو ما هو عاجز عن أن يكونه ، أو ما يخشى أن يكونه . . . الخ . حقا إن الفنان

---

(1) André Gide : « Le Retour de l' enfant prodigue » p.31.

(2) M. Nédoncelle : « Introduction à l'Esthétique » P.U. F. 1953, p. 55.

— كما قال بعض علماء النفس — إنما يكون نفسه حينما يكون أعماله الفنية ، ولكن « العمل الفنى » قد يجىء بمثابة تعبير عن رغباته المكبوتة ، أو مثله العليا ، أو حياته الباطنة الدفينة ، فيكون إنتاجه الفنى فى هذه الحالة مجرد محاولة شاقة من أجل الإمساك بالحلم واحتباسه فى صور مادية . ومعنى هذا أن « العمل الفنى » ليس بالضرورة نسخة طبق الأصل من شخصية صاحبه ، بدليل أن كثيراً من الأعمال الفنية الرائعة قد صدرت عن شخصيات منحرفة أو نفسيات ضعيفة . وحسبنا أن نتذكر أن جوجان كان عربيداً ، وأن شومان قد مات مأفونا ، وأن رامبو آثر جمع المال على قرض الشعر ، وأن كلودل Claudel نفسه لم يعد يفهم شيئا من كل ما أنتج ، لكى نتحقق من أنه ليس من الضرورى للشاعر أن يكون صاحب « نفس شاعرة » âme poétique ، وأنه ليس من الضرورى للعمل الفنى أن يصدر عن حياة فنية مثالية .

بيد أننا نعود فنقول إن هذا كله لايعنى على الإطلاق أن لاعلاقة بين العمل الفنى وصاحبه ، فإن من المؤكد أن وشائج القرابة قائمة بين الفنان ووليده الروحى ، وإن كانت أمارات الشبه بينهما قد تتجلى على أوجه عديدة متنوعة . فالعلاقة بين الفنان وعمله الفنى ليست من البساطة بحيث يحق لنا أن نتهم الفنان بالرياء أو الكذب أو التدجيل لمجرد أن أعماله الفنية لاتكاد تمت بصلة إلى ما هو عليه بالفعل ، وإنما ينبغى لنا أن نتذكر دائماً أن العمل الفنى قلما يجىء تعبيراً تكاملياً ضرورياً عن شخصية صاحبه . وإذا كان لالو قد استطاع أن يقول : « هذا هو الفنان ، وذاك عمله الفنى : هذا على نحو ، وذاك على نحو آخر »[1] ، فإنه قد يكون فى وسعنا أن نقول إن العلاقة بين الفنان وعمله الفنى

---

(1) Charles Lalo : « Notions d' Esthétique », P. U. F., 1952, pp. 33 — 34.

هى علاقة تشابه فى اختلاف ، أو اختلاف فى تشابه . وكثيراً ما يكون التباين القائم بين الفنان وعمله الفنى مجرد تأكيد لتلك الحقيقة النفسية الهامة التى فطن إليها بعض علماء الجمال من الألمان حينما حدثونا عن « آمر مسرحى » impératif théâtral كامن فى أعماق نفوسنا ؛ آمر يدفعنا دائماً إلى أن ننتج شيئاً لا يكون على غرارنا ، وكأننا نحاول فى كل أعمالنا الفنية ألا نبدو على نحو ما نحن عليه بالفعل فى قرارة نفوسنا . وتبعاً لذلك فإنه قد يكون من الخطأ أن نقول مع بعض علماء الجمال (مثل العالم الفرنسى ڤيرون Véron فى القرن الماضى) إن إعجابنا بالعمل الفنى إنما يمضى مباشرة نحو شخص الفنان . وآية ذلك أننا لسنا فى حاجة إلى أن نعرف لامارتين Lamartine أو أن نحب إلڤير Elvire (عشيقته) ، حتى نتذوق أو نعشق « البحيرة » أو « المصلوب » : Le crucifix هذا إلى أنه ليس ثمة تشابه حقيقى بين فيدر Pédre وراسين Racine أو بين شخصية تيريز ديكيرو Thérèse Desqueyroux وشخصية فرنسوا مورياك : F. Mauriac ، على الرغم من أنه لابد من أن يكون كل من الكاتبين قد وسم بطابعه الشخصى عمله الأدبى الخاص . فالعمل الفنى هو بمعنى ما من المعانى حقيقة مستقلة قائمة بذاتها ، وكأنما هو موجود روحى له كيانه الخاص المستقل عن شخص صاحبه ، ولكنه من جهة أخرى هو الفنان نفسه ، بوصفه صادراً عن إرادة الفنان التى عملت على تكوينه . ومعنى هذا أن ثمة علاقة مزدوجة بين الفنان وعمله الفنى ، أو بين الخالق وخليقته : علاقة استمرار واتصال من جهة ، وعلاقة تباين وأصالة من جهة أخرى . وليس من تعارض بين هاتين العلاقتين : فإن الملاحظ أن الفنان حين يضع نفسه بأكلها فى صميم فعله الإبداعى ، فهنالك قد يكون فى وسع عمله الفنى أن ينفصل عنه ، لكى يقوم بذاته ويتمتع بوجود مستقل . وحينما تتحقق تلك « الهوية » بين الفنان وعمله الفنى ، فإنها تكون

بمثابة العلامة التى تؤذن بحدوث « ولادة روحية » ، وعندئذ يجىء الموضوع الجمالى فيكون بمثابة مظهر حقيقى لتلك الأبوة الروحـــية التى تتجلى فى صورة موضوعية خارجية . ولـكن ، ليس من الضرورى أن تجىء جميع مخلوقات الفنان متشابهة تشابها مادياً واضحاً ، حتى يصح أن نقول عنها إنها تنتمى إلى عائلة واحدة ، أو إن لها أباً روحياً واحداً . حقا إن اليد التى خطت « ذكريات من وراء القبر » Mémoires d' outre-tombe هى بعينها التى دبجت « أتالا » Atala ، ولـكن من المؤكد أن الفارق شاسع بين هذه وتلك . وكذلك نجد أنه ليس ثمة من تشابه واضح بين بروتس Brutus ، وبيتا دى فلورانس Pietà de Florence ، وموسى Moïse ، على الرغم من كونها جميعاً من صنع ميكائيل أنجيلو . ومع ذلك فإن ثمة وحدة تجمع بين تلك التماثيل المتباينة ، كما أن ثمة روحاً واحدة تشيع فى تلك المؤلفات العديدة التى دبجها يراع شاتوبريان . وهكذا نرانا مضطرين إلى أن نعود فنقول : « إن العمل الفنى هو الفنان بعينه ، مادام هو إرادته ، ومادامت تلك الإرادة قد نجحت فى تكوينه ؛ ولـكن العمل الفنى من جهة أخرى هو فى ذاته ولذاته ، مادام قد اتخذ جسما بفضل إرادة الفنان »[1] .

٤١ فإذا ما انتقلنا الآن إلى دراسة نظرية لالو فى الصلة بين الحياة والعمل الفنى ، ألفينا أن هذه النظرية تستند إلى فلسفة تعبيرية Philosophie de L'expression تؤمن بما قاله كروتشه Croce (١٨٦٦ — ١٩٥٣) من أن وظيفة العمل الفنى هى التعبير عن شخصية الفنان بأكلها . ولـكن لالو يصحح هذه النظرية فيقول إن « التعبير » ليتخذ صوراً عديدة ، بدليل أن

---

(1) Cf. M. Nédoncelle : « Introduction à' L' Esthétique », P. U. F., 1953, p. 65 — 66.

الفن قد يكون قريباً من الحياة ، أو بعيداً عنها ، أو فراراً منها . . . إلخ ؛ وفى كل هذه الحالات لا يمكننا أن نقول إن الفن هو الحياة بعينها ، أو إن الفن ليس من الحياة فى شىء ، بل لابد لنا من أن نعترف بأن فى الفن دائماً شيئاً من الحياة . وهنا تتجلى نزعة لالو النسبية الاجتماعية ، فنراه يحاول أن يصنف لنا شتى النماذج النفسية الجمالية ، فى ضوء فهمه لتلك العلاقات المتغيرة التى يمكن أن تقوم بين الفن والحياة . وهكذا يرفض لالو شتى النزعات الجمالية الإطلاقية أو الإيقانية ، لكى يقدم لنا دراسة نقدية علمية تحاول فهم الظواهر بالرجوع إلى عللها المباشرة ، بدلا من الاسترسال فى تأملات فلسفية مجردة حول صلة الفن بالحياة أو الوجود بصفة عامة . وحجة لالو فى ذلك أن الواقع الاستطيقى لا يكون كتلة واحدة متجانسة متماسكة ، بل هو يتكون من حالات جزئية عديدة متباينة ، لابد لعالم الجمال من الاهتمام بدراستها وتحليلها ، على نحو مايهتم عالم الأخلاق بدراســة حالات الضمير الجزئية . والخطأ الذى وقعت فيه معظم النظريات الجمالية التى اهتمت بدراسة الصلة بين الفن والحياة هو أنها كانت تعمم نموذجاً بعينه من تلك النماذج النفسية العديدة التى نلتقى بها لدى الفنانين، متناسية كل ما عداه من نماذج ، وكأنما هو « المطلق » الذى لايدع مجالا لأى نموذج آخر من نماذج الإبداع أو التذوق . ولهذا يقرر لالو أن أصحاب النزعات الحيوية ، والجمالية المتطرفة ، والتعبيرية نفسها ، قد جانبوا الصواب جميعا حينما أرادوا أن يجعلوا من مذاهبهم حقائق مطلقة تنطبق على جميع الحالات أو تصدق على جميع الفنانين .

أما الرأى الذى يذهب إليه لالو ، فهو أن هناك أوجهاً خمسة يمكن أن تتجلى على نحوها صلة الفن بالحياة ، ابتداء من تلك المذاهب التى تفصل الفن عن الحياة ، بدعوى أن الفن للفن ، حتى تلك النزعات الحيوية المتطرفة التى تقرر أن

الفن الحقيقي الأوحد إنما هو الحياة نفسها ! وسنحاول فيما يلي أن نستقصي هذه الأوجه الخمسة ، مبتدئين من أسفل السلم ، فنعرض أولا لدراسة نظريات القائلين بأن لاصلة بين الفن والحياة ، لكي نواصل من بعد صعود الدرجات المختلفة لهذا السلم الاستطيقي ، حتى نبلغ تلك النظرية المتطرفة التي توحد بين الفن والحياة . وسنرى أنه إذا كان دعاة النزعة الحيوية المتطرفة يقررون أن الطيار حين يعيش مهنته بعمق وشدة فإنه يكون عندئذ بمثابة فنان ، فإن دعاة النزعة الجمالية المتطرفة يزعمون أن لا قيمة لكل ما في العالم من طيران بالقياس إلى قصيدة رائعة عن الطيران ! فلننظر إذن في هذه الأوجه الخمسة لاتصال الفن بالحياة ، على نحو ما يصورها لنا لالو :

أولا : الوظيفة التكنيكية Technique . وهنا يتخذ الفن صورة نشاط صناعي حر ، فيحيا الفنان في عالم من الصور الجمالية ، مكتفيا بممارسة نشاطه الفني لذاته ، دون أن ينسب إليه أية وظيفة أخلاقية أو عاطفية أو دينية أو سياسية . وهكذا يقتصر الموسيقار على التفكير بلغته الخاصة التي يصطنعها حين يعمد إلى صياغة أنغامه ، بينما يقتصر الشاعر على التفكير بلغة الأوزان والإيقاعات ، والمصور بلغة الألوان والأشكال ، وهلم جرا . وربما كان خير نموذج لهذا الطراز من الفنانين الأخوين إدمون وجول جونكور Goncaourt اللذين كرسا كل جهودهما لتنمية براعتهما الفنية ، دون الانشغال بأي هدف آخر يخرج عن دائرة النشاط الفني الخالص . ولا شك أن مدرسة « الفن للفن » التي ظهرت في القرن الماضي إنما كانت صدى لهذه النزعة الأرستقراطية في الفن ، إذ وقع في ظن أصحابها من أمثال أوسكار وايلد Oscar Wilde (١٨٥٦ — ١٩٠٠) ووليم بليك William Blake (١٧٥٧ — ١٨٢٧) وغيرهما أن في الفن نشاطا نوعيا تلقائيا خاصا هو الذي

يسمح للفنان بأن يحيا حياة أخرى مغايرة لحياة السواد الأعظم من الناس . ولكن الخطأ الذى وقع فيه أصحاب هذه المدرسة إنما ينحصر فى أنهم أرادوا أن يتخذوا من هذا المعيار الأرستقراطى الذى التزمه بعض الفنانين قاعدة عامة مطلقة يطبقونها على النشاط الفنى كله .

ثانيا : الوظيفة الكمالية Instrument de luxe . وهنا تكون مهمة الفن أن ينسينا الحياة ، بأن يصرفنا إلى اللهو أو اللعب أو الترف أو ما إلى ذلك . ومعنى هذا أن تأمل الجمال هو ضرب من التسلية أو المتعة ، وسط مشاغل الحياة وهموم العيش ؛ فهو يعدنا بلذة خالصة تتيح لنا السبيل للفرار من الألم والخلاص من متاعب الحياة الجدية . وقد كان الفيلسوف الألمانى كانت Kant أول من دعا إلى اعتبار الفن ضرباً من اللهو أو النشاط الحر الذى لا غاية له ، ثم تبعه شيلر Schiller وهربرت اسپنسر H. Spencer فحاولا أن يجعلا من النشاط الفنى بأسره مجرد صورة عليا من صور اللعب أو اللهو . أما الفنانون الذين اتخذوا من الفن مجرد أداة للتسلية أو اللهو ، فهم أولئك الأشخاص الذين كانوا يمارسون حرفاً أخرى ذات طابع جدى ، مثل لامارتين Lamartine الذى كان ينظم الشعر فى أوقات فراغه ، للتخلص من هموم السياسة وأعباء رجل الدولة ، فكان الفن عنده بمثابة إشباع لبعض الحاجات التى كانت تنقصه فى حياته الواقعية الجدية . ولعل هذا هو ما قصد إليه جروس Groos حينما قال : « إن التفكير الجمالى هو أشبه ما يكون بحالة نفسية سعيدة نستشعرها يوم عيد » . فنحن هنا بإزاء فنانين يتخذون من فنهم أداة للتسلية أو اللهو أو الترف كما فعل لامارتين أو فلوبير[1] .

(1) Charles Lalo : « Notions d' Esthétique » Paris, P.U.F., 1952, pp. 30—31

ثالثاً : الوظيفة المثالية أو الأفلاطونية . وهنا تكون مهمة الفن هى العمل على تجميل الواقع أو تجسيم المثل الأعلى ، فيحاول الفنان أن يضفى على الواقع لباساً جميلا يستمده من خياله الخصب ونوازعه السامية ... وهذا ما عبرت عنه شتى النزعات المثالية فى كل زمان ومكان ، منذ عهد أفلاطون حتى يومنا هذا ؛ وهو عكس ما تذهب إليه « الوجودية » المعاصرة (مثلا) حين تحاول أن تلزم نفسها بالاندماج فى الواقع والارتباط بالحقيقة . وربما كان خير مثال لهذا النوع من الفن روايات الفروسية ، وأقاصيص البطولة ، ولوحات بعض الفنانين الأكاديميين ، وكتابات الروائية الفرنسية المشهورة جورج صاند George Sand (١٨٠٣ — ١٨٧٦) ... إلخ . والشاهد فى هذا النوع من الفن أن الإشباع الخيالى يحل محل النشاط العملى المقترن بالتوتر ، فيكون الإنتاج الفنى بمثابة قناع يخفى به المرء عجزه عن العمل أو التصرف ، بالالتجاء إلى جنة المثل الأعلى ، والاحتماء بالمبادىء الإنسانية البراقة .

رابعاً : الوظيفة التطهيرية أو العلاجية . وهنا تكون مهمة الفن هى تطهير انفعالاتنا ، عن طريق ما أطلق عليه أرسطو قديماً اسم « الكاثرسيس » Katharsis ؛ وهو أن تجىء « المأساة » فتحدث استبعاداً أو طرداً لما لدينا من مشاعر الخوف والرأفة والحب وما إلى ذلك من مشاعر عنيفة ، بأن تستوعب فى نطاق خيالى غير ضار كل مالدينا من حاجة إلى الشعور بمثل تلك الانفعالات. فالعمل الفنى هنا إنما يقوم بوظيفة إيجابية هامة ، ألا وهى التحرير أو التحصين الخلق ، كما يظهر بوضوح مما فعله جيته Goethe حينما كتب روايته المشهورة « آلام فرتر » حتى يحرر نفسه من تلك الوساوس الانفعالية الحادة التى كانت تدعوه إلى الانتحار ! ولعل هذا هو ما عناه جيته نفسه حينما نصح بعض أصدقائه بقوله : « ليتكم تحذون حذوى ، فإنكم إذا أخرجتم ذلك الجنين الذى يعذبكم

إلى عالم النور ، لن تلبثوا أن تنعموا بالراحة وتشعروا بالسكينة وتظفروا بالهدوء» .

خامساً : الوظيفة التكرارية أو التسجيلية . وهنا تكون مهمة الفن هى تسجيل الواقع بقصد العمل على استبقائه والاحتفاظ بصورته ، أو مضاعفة الحياة عن طريق زيادة شدة الأحداث ، أو تكرار الحقائق مع التغير منها فى أضيق نطاق ممكن . وسواء أكانت هذه النزعة طبيعية كما هو الحال عند تين Taine ، أم حيوية كما هو الحال عند جيو Guyau ، أم واقعية كما هو الحال عند زولا Zola ، أم وجودية كما هو الحال عند سارتر Sartre ، فإن الغرض من الفن فى كل هذه الحالات إنما هو تكرار الوقائع وزيادة حدتها ، دون العمل على تعديلها فى صميمها . وإذا كان كثير من الباحثين من أمثال آباء الكنيسة ، وبوسويه ، وتولستوى ، قد ذهبوا إلى أن للمسرح أثراً كبيراً على الأخلاق ، فذلك لأنهم قد لاحظوا أنه يضاعف من شعورنا بالحياة ، نتيجة لما فيه من تصوير واقعى حى لشتى المواقف البشرية[1] . وقد يعمد بعض الفنانين أحياناً إلى التعبير عن نوازعهم الخاصة ورغباتهم الشخصية من خلال أعمالهم الفنية ، فيكون إنتاجهم الفنى فى هذه الحالة مطابقاً لحياتهم ، وكأن كل مهمة الفن عندئذ لا تكاد تعدو مضاعفة الحياة عن طريق الإنتاج الفنى . ويظهر هذا بشكل واضح فى إنتاج كثير من الأدباء الفرنسيين مثل مونتنى Montaigne ، وبارس Barrès وستندال Stendhal ، وبودلير Baudelaire ، وبروست Proust وغيرهم ، كما يظهر أيضاً فى إنتاج كثير من أدبائنا المصريين المعاصرين من أمثال طه حسين وتوفيق الحكيم ويوسف السباعى وغيرهم . وهكذا قد يكون الفن مجرد أداة موضوعية يصوغ فيها الفنان حياته الخاصة دون أدنى تحيز ، أو قد يكون مجرد مظهر من مظاهر الأنانية وعبادة الذات ، أو قد يكون تعبيراً عن رغبة الفنان فى إعادة قصة حبه من أجل التمتع بما فيها من سعادة ، للمرة الثانية[2] !

(1) Charles Lalo: « Notions d' Esthétique »,Paris, P.U,F. 1952, p.33.

(2) Raymond Bayer: «Traité d' Esthétique», Paris, Colin, 1956, p 171.

٤٢ — تلك هى الأوجه المختلفة لاتصال الفن بالحياة ، على نحو ما صورها لنا لالو فى ثالوثه الجمالى المأثور : « التعبير عن الحياة فى الفن » ، و « الفن بعيداً عن الحياة » ، و « الفن قريبا من الحياة »[1] . وربما كان الطريف فى هذه الدراسات الجمالية الثلاث أنها قد أظهرتنا على أن ثمة مجالا للتوفيق بين آراء كل من أصحاب النزعة الحيوية vitalisme ، والنزعة الجمالية المتطرفة ، والنزعة التعبيرية المحدثة : فهؤلاء جميعاً مخطئون ، لو وقع فى ظنهم أن النزعة التى ينادون بها هى الحقيقة المطلقة التى تصدق فى جميع الحالات ، ولكنهم من جهة أخرى محقون ، بشرط أن يفهموا أن ثمة حالات نسبية تنطبق عليها نظراتهم ، دون أن تكون ثمة نزعة واحدة تصدق على شتى النماذج ، وفى جميع الحالات . وهكذا يعود لالو فيقول إن ثمة ازدواجاً بين الفن والحياة ، بمعنى أن ثمة روابط متغيرة تجمع بينهما ، دون أن يمتزج الواحد منهما بالآخر تماماً ، أو دون أن يمحى الواحد منهما فى الآخر نهائيا . حقا إن الفن لا يمكن أن يكون هو الحياة نفسها ، ولكن من الخطأ أيضا أن نقول إنه ليس من الحياة فى شىء ، لأن من المؤكد أن الفن يعبر عن جانب من جوانب الحياة . وربما كان من بعض أفضال لالو على علم الجمال أنه قد وجه أنظار الباحثين فى هذا العلم إلى أنه لابد لهم من أن يعمدوا إلى تحليل الواقع ، ودراسة الحالات النسبية ، بدلا من الاقتصار على النظر إلى الواقع فى جملته باعتباره كلا واحداً متجانسا . ومعنى هذا أن لالو قد أراد أن يجعل من الاستطيقا علما نقدياً يهدف إلى معرفة الظواهر بالرجوع إلى عللها ، فنادى بنزعة اجتماعية نسبية ترفض المعايير المطلقة وتقول بنسبية جوهرية فى سائر القيم والنماذج ؛ وحاول هو نفسه أن يقدم لنا

---

(1) L ' Expression de la vie dans l ' art ; L ' Art loin de la vie ; L ' Art près de la vie .

دراسات علمية موضوعية لبعض الحالات الخاصة الجزئية ، بدلا من الاسترسال فى اجترار بعض التأملات الفلسفية للجردة حول صلة الفن بالحياة على وجه العموم[1] .

ولئن كان لالو يعترف بأن الإنسان بطبعه حيوان ميتا فيزيقى شغوف بالمطلق إلا أنه يضيف إلى ذلك أن هذا الموجود الولوع بالقيم لا يكف لحظة عن الوقوع فى الكثير من المآزق بسبب استحالة قيام «قيمة مطلقة» valeur absolue . ولما عجز الإنسان فى مضمار الفن عن الاهتداء إلى جمال مطلق ، فقد راح يخلط بين « الخير » و « الجمال » ، آملا من وراء ذلك أن يعثر على دعامة أخلاقية قوية يقيم عليها إيمانه بالجمال . وهكذا ذهب بعض الأفلاطونيين إلى أن « الجمال هو بهاء الخير» ، وأن « الأخلاق هى جمال العادات » ، بينما حاول آخرون أن يوحدوا بين قيمة « الخير » وقيمة « الجمال » حتى ينسبوا إلى الفن صبغه أخلاقية تربوية . ولعل من أشهر المفكرين المحدثين الذين أكدوا صلة الفن بالأخلاق جيو Guyau ، وسياى Séailles ، ومترلنك Maeterlinck ، وكروتشه Croce ؛ وهؤلاء جميعاً قد عمدوا إلى مزج « الكمال الأخلاقى » بالكمال الجمالى ، وكأن ثمة علاقة صوفية أو شبه صوفية بين الخير والجمال . وأما أصحاب النزعة الجمالية المتطرفة — وعلى رأسهم شارل بودلير وتيوفيل جوتيه وأوسكار وايلد Wilde فقد رأوا على العكس من ذلك أن ليس من صلة على الإطلاق بين الفن والأخلاق ، لأن القيم الجمالية تعلو على الخير والشر معاً ، ولأن للفن وجوده المستقل الذى لاشأن له بالدين أو الأخلاق أوالآداب العامة ... الخ وهكذا حمى وطيس الخلاف بين دعاة الأخلاق وأنصار الزهد

Raymond Bayer: «Traité d'Esthétique», Paris, Colin, 1956, p. 171.

les ascètes من ناحية ، ودعاه الفن وأنصار الجمال les esthètes من ناحية أخرى ، فقام تولستوى يدين شتى الأعمال الفنية التى تدعو إلى الانحراف الخلقى أو تشجع على الاستخفاف بالدين ، بينما راح بودلير يعلى من شأن الطابع اللاأخلاقى للفن ، بوصفه نشاطاً حراً مستقلاً منصرفاً عن الحياة الواقعية ، وينأى بنا عن مضمار الخير والشر ، ويعلو بنا على شتى المواضعات الاجتماعية . ومن هنا فقد ظهرت الحاجة إلى إثارة مشكلة العلاقة بين الفن والأخلاق ، وقام لالو يحاول التوفيق بين هاتين النزعتين المتطرفتين ، فقدم لنا كتاباً صغيراً بعنوان « الفن والأخلاق » ذهب فيه إلى أن للمقولات طابعاً تاريخياً ، وأن المقولتين الهامتين بالنسبة إلينا إنما هما « السوى » le normal و « المثالى » l' idéal ، لا « المطلق » l ' absolu و النسبى le relatif . حقا إن المعايير الجمالية (فيما يقول لالو) لابد من أن تلتقى عبر التاريخ بالمعايير الأخلاقية ، ولكن مهمة عالم الاجتماع إنما تنحصر على وجه التحديد فى تذكير عالم الجمال بضرورة التخلى عن الروح القطعية التوكيدية dogmatisme ، من أجل الاعتراف بنسبية المعانى والأحكام[1] .

بيد أننا حتى إذا سلمنا مع بعض علماء الجمال بأن لا موضع لإثارة مشكلة العلاقة بين الفن والأخلاق ، فإننا قد لا نجد حرجاً فى أن نقول مع برنشفيك إن من شأن الفن أن يسدى إلى الأخلاق خدمة جليلة ، لأنه هو الذى ينتزعنا من أسر « التمركز الذاتى » l'égocentrisme ، لكى يحقق بيننا وبين الآخرين

---

(1) Charles Lalo: L'art et la Morale », Paris, Alcan, 1922, Ch. I. &II

(عن طريق التذوق الفنى) ضرباً من المشاركة الوجدانيـة الفعالة . فالتربية الجمالية هى بلا شك الوسيلة الناجحة التى يتسنى لنا عن طريقها أن ننتقل من أخلاق جزئية محدودة إلى أخلاق عامة كلية ، إذ تحيا نفوس الآخرين فى أعماق ذواتنا ، لا بوصفها مجرد انعكاسات لأذواقنا الخاصة ورغباتنا الشخصية ، بل بوصفها تجارب حية نشارك فيها « من الداخل » فنستطيع عن هذا الطريق أن ننفذ إلى عوالم نفسية جديدة مغايرة لعالمنا الشخصى . ولا شك أن هذا الإشعاع الروحى الذى يتحقق عن طريق الأعمال الفنية إنما هو مدرسة أخلاقية كبرى نتعلم فيها التعاطف والتناغم والمشاركة الوجدانية ، بحيث قد يصح لنا أن نقول إن الفن هو أعمق مظاهر النشاط البشرى جميعاً تعبيراً عن « الاتصال » ، وأشدها إثارة للانفعال ، وأكثرها تأكيداً لاستمرار التاريخ وتعاقب الأجيال . وإذن فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن رسالة الفن الكبرى — حتى فى يومنا هذا — إنما هى أن يكون « أداة تواصل بين الموجودات . » (1)

ولكن حذار من أن نتوهم أنه لابد للفن من أن يكون فى خدمة الأخلاق ، وكأن من شأن عبادة الجمال أن تكفل لنا بطريقة تلقائية سهلة غلبة الحق وانتصار الخير ! حقاً لقد وقع فى ظن رسكن Ruskin (فى الجزء الأول من كتابه عن المصورين المحدثين) أن حل شتى مشكلاتنا الأخلاقية والاجتماعية إنما يكون بالعودة إلى الطبيعة ، لأن للمناظر الطبيعية تأثيراً سحرياً على النفس قد

(1) L. Brunschwicg : « Le Progrès de la conscience dans la Philosophie Occidentale » t. II, Paris, F. Alcan, 1927, p. 740.

يكون هو الكفيل بتهذيبها وتنقيتها وإصلاحها ؛ ولكنه لم يلبث أن تحقق من كذب دعواه ، فمضى يدرس الاقتصاد السياسى ، وسرعان ما اعتنق مذهب الاشتراكية ! واليوم ، نجد أنصار للاركسية يتخذون موقفاً مماثلا ، فيعلنون أن الانفعالات الجمالية ، سواء قبل إلغاء الطبقات أم بعده ، لايمكن أن تكون كافية لتوليد سلوك أخلاق قويم والواقع أن من طبيعة الفن أنه لا ينمو ويترق ويتطور إلا فى جو مملوء الحرية ، دون أن يتحدد مسراه فى قنوات تفرض عليه لتحقيق بعض الغايات الأخلاقية أو الدينية أو السياسية . وهكذا استطاع الفن فى كل زمان ومكان أن ينتصر على شتى العوائق الخارجية التى أقامها فى سبيله أهل النظر العقلى من أمثال أفلاطون وهيجل وتولستوى وجيو وغيرهم ، فلم يكن لأية معايير أخلاقية أو دينية أن تقف حجر عثرة فى سبيل نموه وترقيه وازدهاره . ولئن كان البعض لا زال يحاول أن يفرض على الفن مساراً محدداً لا يتجاوزه ولا يخرج عليه ، إلا أن الواقع نفسه ليشهد بأنه ليس أضعف ولا أدعى إلى السخرية من ذلك « الفن الموجه » l,art dirigé الذى يخضع لقاعدة لا يستمدها من صميم وجوده [١] .

أما إذا راق للبعض أن يتهم جماعة الفنانين بأنهم فى معظم الأحوال لا واقعيون ، أو لا أخلاقيون ، أو لا عقليون ، لمجرد أنهم يقدمون لنا الأشياء فى صور لا تتفق مع عاداتنا الإدراكية والوجدانية والنزوعية ، فربما كان فى استطاعتنا أن نرد على هذا الاتهام بأن نقول إن الأعمال الفنية (كما رأينا مراراً من قبل) ليست نسخاً تمثل أشياء عادية نعرفها فى حياتنا العملية بطرق أخرى ،

---

(1) M. Nédoncelle : « Introductionà l'Esthétique » P. U. F, 1953, pp, 46-47

وإنما هي موضوعات فريدة محملة بمعان خاصة تنقلها إلينا بطريقتها الخاصة ، دون أن يكون من الضروري أن يجيء مضمون الواقع الذي تنقله إلينا متفقاً مع تلك المفاهيم العادية الموجودة لدينا عن الواقع . حقاً إن الكثيرين ليصرون على اتهام الفنان بأنه يفسد طبيعة الأشياء ، ويعرض على الناس ما كان يحسن أن يظل في طي الكتمان ، ويهدم ما لدى العامة من إيمان ساذج بسيط ، ويتعاطف مع شخصيات أو تصرفات كان يجب أن يدينها ويقسو في الحكم عليها ، ولكن من المؤكد أن هؤلاء يخلطون بين الفن والأخلاق ، ويمزجون الموضوع الفني بالموضوع الخلقي . فالقتلة واللصوص والزناة والأشرار هم في نظر الأخلاق موجودات طالحة لابد من أن تلقى جزاءها ، ولكنهم في نظر الفن قد يكونون مجرد مخلوقات شبيهة بنا ، أعني موجودات تعسة قادتها الظروف أو الملابسات إلى ارتكاب الجريمة ، دون أن تكون الفعلة الإجرامية التي أقدمت على ارتكابها قاعدة عامة لكل سلوكها . ومن هنا فإن الرأي العام لا يرى الشيء إلا في ضوء علاقاته المتشابكة وصلاته المتعددة وأهميته الحيوية ، في حين أن الإدراك الفني لا يرى الشيء إلا باعتباره موضوعاً خاصاً له كيانه الذاتي ومعناه الخاص [1] . فالفنان يؤكد لنا أن الشيء الذي يعرضه أمام أنظارنا عالم فردية خاصة تجعل منه ذاتاً جزئية ، وكأنما هو على حد تعبير سارتر «موجود لذاته» un pour-soi . ومن هنا فإننا نخطيء بلا شك لو أننا حاولنا أن نفهم « الموضوع الجمالي » بادخاله في إطاراتنا الذهنية العادية ، وكأن من الضروري للشخصية الفنية (مثلاً) أن تجيء مطابقة لبعض النماذج البشرية الحية التي التقينا بها في حياتنا العملية العادية .

---

(1) I. Jenkins : « Art and the Human Enterprise » Harvard' 1958 p; 154.

والواقع أننا قد درجنا على رؤية سائر الأشياء فى إطارات خاصة من العلاقات والمعانى والقيم ، فنحن بالتالى عاجزون عن رؤية فردياتها الخاصة ومضامينها الجزئية ، وقد يجىء العمل الفنى فيكون بمثابة دعوة خاصة تهيب بنا أن نرى الشىء من جديد ، وعندئذ لا نلبث أن نتحقق من أن فى وسع الفنان أن يوسع من آفاق إدراكنا الحسى ، وتأويلاتنا العادية للأشياء ، وأحكامنا الأخلاقية على الشخصيات ، وفهمنا العادى للواقع نفسه ! ولسنا نعنى بذلك أن الفن وسيلة إدراك نسبر بها غور الواقع . كما زعم برجسون ، وإنما كل ما نريد أن نؤكده هو أن الفن عمل يحمل فى ذاته معناه ، بمعنى أن العمل الفنى هو من نفسه بمثابة عالمه الخاص ، وأننا لن نستطيع أن نفهمه إلا إذا بقينا إلى جواره وعدنا دائماً إليه [1]. وهكذا نعود فنقول إن الواقعة الجمالية ليست ظاهرة أخلاقية ، بل هى حقيقة نوعية لها كينونتها الخاصة ، وهى تسترعى انتباهنا بوصفها شيئاً جزئياً محدداً . وعبثاً نحاول أن نقيس الموضوع الجمالى بمعاييرنا الأخلاقية العادية ، أو نظراتنا الواقعية العملية ، فإننا لا بد من أن نتحقق من أن للموضوع الجمالى طابعه الخاص ، ومعناه الشخصى ، وقيمته الذاتية ، وكيانه المستقل . وليس معنى هذا أن لا علاقة للعمل الفنى الواحد بما عداه من الأعمال الفنية الأخرى ، بل كل ما هنالك أن العمل الفنى وحدته الجمالية الخاصة التى يتحد فيها الشكل بالموضوع ، فيبدو العمل صورة حية تجمع بين وحدة المحسوس ووحدة المعنى . ومن هنا فإن من شأن العمل الفنى الأصيل أن يقدم لنا الأشياء والأشخاص والأفعال بصورة خاصة تمنعنا بالضرورة من الرجوع إلى أحكامنا العادية وآرائنا المسبقة ، لكى

---

(1) M. Dufrenne : « Phénoménologie de l'Expérience Esthétique », P. U. F., 1953, p. 197.

نتقبل الحقيقة الفنية الماثلة أمامنا على ماهى عليه ، وكأنما هى ذات حية لها حياتها الباطنية الخاصة ووجودها المستقل الذى هو « نسيج وحده » ! وإذن فلابد لنا من أن نعرض لدراسة مشكلة الإدراك الجمالى ، حتى نفهم علاقة الفن بالحياة على حقيقتها ، وبذلك نكون قد انتقلنا من العمل الفنى إلى الفنان ، ثم من الفنان إلى المشارك أو المتذوق . .

الفصل الثامن

التذوق الفني

٤٣ — إذا كنا قد صرفنا جل اهتمامنا حتى الآن إلى « العمل الفنى » . وإذا كانت دراستنا « العمل الفنى » هى التى اقتادتنا إلى البحث فى سيكولوچية الإبداع وعلاقة الفنان بالعمل الفنى ، فإننا لابد من أن نجد أنفسنا مضطرين الآن إلى مواجهة مشكلة « التذوق الفنى » التى دفعت بعض الباحثين فى الفن إلى القول بأن علم الجمال لايخرج عن كونه فرعاً من فروع علم النفس التطبيقى. والواقع أننا لو سلمنا بما يقوله كروتشه من أنه ليس للجميل أدنى وجود طبيعى ، ولو قلنا مع باش Basch بأن المهم فى التجربة الجمالية إنما هو « الذات » لا « الموضوع » ، لوجب علينا أن نجعل من « التأمل » أو « المشاهدة » أو « الإدراك الجمالى » الموضوع الرئيسى فى علم الجمال كله[1] . وتبعاً لذلك فقد ذهب بعض الباحثين إلى أن « الموضوع الجمالى » هو فى صميمه مجرد « موضوع سيكولوچى » يعبر عن نشاط خاص تقوم به الذات بإزاء الأشياء . فليس الطابع الجمالى لأى موضوع من الموضوعات بمثابة كيفية باطنة فى صميم هذا الموضوع ، بل هو فاعلية تضطلع بها الذات ، أو موقف تتخذه بإزاء ذلك الموضوع . ولما كان الأثر الفنى (أو الموضوع الجمالى) هو من التنوع بحيث يستحيل علينا

---

(١) يرى باش أن المشكلة الرئيسية فى علم الجمال هى مشكلة التذوق الفنى ، لأن الفنان هو حالة نادرة ، أو على حد تعبيره مخلوق غير عادى Monstre لاسبيل إلى دراسته ، (وهو فى هذا يعارض كثيرا من علماء الجمال مثل لالو) .

أن ندرسة فى وحدته وطابعه العام ، فإن معرفتنا بالحالة النفسية أو الوعى الجمالى الذى يوجد لدينا حين نكون بإزاء العمل الفنى ستكون هى الكفيلة بأن تحقق لنا بلوغ تلك « العمومية » اللازمة لتحليل الموضوع الجمالى بوجه عام . وهكذا تجىء « الواقعة الجمالية » فتتخذ مكانها داخل نشاطنا السيكولوجى ضمن غيرها من وقائع الحياة النفسية . ويصبح من واجبنا أن نصف سلوك الإنسان بإزاء الجمال ، كما نصف سلوكه العملى الحسى ، أو سلوكه الخلقى النزوعى ، أوسلوكه الإدراكى العرفانى ، أو موقفه الدينى ... إلخ .

وقد وصف لنا بعض علماء الجمال موقف الذات بإزاء العمل الفنى ، فقالوا بأن للاستجابة الجمالية السمات الآتية :

أولا : التوقف L'arrêt . ومعنى هذا أن ثمة فعلا منعكسا جماليا يتمثل فى استجابة الذات للموضوع الجمالى بإيقاف مجرى تفكيرها العادى ، والكف عن مواصلة نشاطها الإرادى ، من أجل الاستغراق فى حالة من المشاهدة أو التأمل التى تكون بمثابة مفاجأة لها . ثانيا : العزلة أو الوحدة L'isolement . ومعنى هذا أن السلوك الجمالى قدرة انتزاعية هائلة ، لأن من شأنه أن يستبعد من مجال إدراكنا كل ماعدا الأثر الفنى أو الموضوع الجمالى ، فلا نلبث أن نجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام الموضوع المشاهد ، وكأننا قد استحلنا إلى عالم جمالى قائم بذاته ، أو « مونادة استطيقية » Monade esthétique متوحدة منعزلة ، وعندئذ نشعر بأننا نحيا (إلى حين) خارج العالم ، وكأنما نحن فى جزيرة نائية ! ثالثا : الإحساس بأننا موجودون بإزاء ظواهر (لاحقائق) . ومعنى هذا أن الشعور الجمالى يفتقر بالضرورة إلى الواقعية ، نظراً لما للموضوع الجمالى من طابع ظاهرى . فنحن حين نشهد أى عمل فنى نشعر بأننا لاندرك

إلا شيئاً صورياً خداعا ، وبالتالى فإننا لا نهتم بمضمون ذلك الشيء ، بل نقصر كل اهتمامنا على النظر إلى شكله أو مظهره . رابعاً : الموقف الحدسى : L, attiude intuitive . ومعنى هذا أن رائدنا فى السلوك الجمالى ليس هو الاستدلال والبرهنة والبحث العقلى (كما هو الحال فى العلم مثلاً) ، وإنما رائدنا الحدس والعيان المباشر والإدراك الفاجىء ، فننجذب إلى الموضوع أو ننفر منه نتيجة لإحساس مبهم يتملكنا منذ البداية . خامساً : الطابع العاطفى أو الوجدانى . وهنا نلاحظ أن الموقف الجمالى ليس مجرد موقف ذاتى ينطوى على استجابة شخصية فحسب ، وإنما هو أيضاً موقف وجدانى يجعلنا نربط الموضوع الجمالى بالحساسية لا بالصور العقلى . وعلى حين أن جانب « المعرفة » يبدو بشكل ظاهر فى شتى مظاهر نشاطنا البشرى العادى (كالإدراك الحسى ، والفهم العقلى ، والسلوك العملى) ، نجد أن فى تأمل الجمال — على العكس من ذلك — مظهراً وجدانياً يتجلى بوضوح ، فيعيدنا إلى حالة بدائية من حالات الوعى أو الشعور . سادساً : التقمص الوجدانى أو التعاطف الرمزى Einfühlung . ومعنى هذا أننا حينما نحكم (مثلاً) على أى موضوع حكماً جمالياً ، فإننا نضع أنفسنا موضعه ، محققين بيننا وبينه علاقة بشرية تشبيهية ، عن طريق بعض الحركات العضلية أو الصوتية ، وكأننا نقوم بعملية « محاكاة باطنية » ، على حد تعبير جروس Groos . ولنضرب لذلك مثلا فنقول إن أية مشاركة فنية تتحقق بيننا وبين بعض الشخصيات المسرحية أو الغنائية إنما تقوم على هذا التقمص الوجدانى الذى فيه تنتقل إلينا انفعالات الآخرين على سبيل العدوى أو التأثر الوجدانى فنشعر بأننا نحيا آلامهم ونعانى أوجاعهم ونستشعر ذواتهم(١).. إلخ .

---

(1) R. Bayer : «Essais sur La méthode en Esthétique» 1953, pp. 121—122.

ولهذا يقرر باش أن الطابع الجمالى لأى موضوع ما من الموضوعات ليس مجرد خاصية مميزة لهذا الموضوع ، بقدر ما هو « طريقة خاصة بنا فى تصوره ، وتأمله والاستماع إليه ، والحكم عليه ، وتأويله »[1] . ونحن حين نتأمل الأشياء ، فإننا نضفى عليها روحاً من صميم حياتنا ، فنجعلها تستحيل إلى موضوعات جمالية تدب فيها الحياة . وتبعاً لذلك فاننا فى المجال الاستطيقى « أمراء حاكمون بأمرهم لأننا حين نقول : ليكن نور ، فان النور لابد من أن يكون !»[2] ولكن على الرغم من أن باش يقرر أن فى استطاعة الذات أن تتخذ المسلك الاستطيقى بحكم إرادتها إلا أنه يعود فيقرر أنه بمجرد ماتتخذ الذات هذا المسلك ، فان الصبغة التى يتخذها التأمل بعد ذلك لاتصبح متوقفة عليها ، بل تكون متوقفة على الموضوع نفسه. ومعنى هذا أنه إذا كانت الذات هى التى تشيع الحياة فى العالم، فان روح الأشياء المتأملة إنما ترجع فى نهاية الأمر إلى الأشياء نفسها (لا إلى الذات) . ولنفرض مثلا أنى عزمت على الاستماع إلى الموسيقى والعمل على تذوقها ، فإنه لن يتوقف على أن أجد الرشاقة فى صوناته لموزار أو أن أستشعر الجلال فى سيمفونيه لفاجنر . والسبب فى ذلك هو أن الموضوع الجمالى ليس مجرد دعوة إلى التذوق أو الاستمتاع ، وإنما هو أيضاً شىء يتمتع بطبيعة خاصة ويفرض علينا « قاعدة » خاصة فى تأمله . ولئن كنت أنا مصدر الديناميكية الاستطيقية التى ينطوى عليها فعل التأمل ، إلا أن الاتجاه الذى تتخذه تلك الديناميكية التى أنسبها إلى الأشياء (حين أتأملها تأملا فنياً) إنما يكمن فى الأشياء نفسها . ومهما يكن من شىء ، فإن الفعل الجمالى الأصلى (وهو ذلك الفعل الذى يجعل تلاقى الذات والموضوع ممكنا) إنما هو فعل

---

(1)&(2)V. Basch: «Le maître problème de l'esthétique; in «Essais d' Esthétique, de Philosophie et de Littérature», Alcan, 1934, pp. 51-52 & 54.

« التقمص الوجدانى » الذى وصفه فولكلت Volkelt وليبس Lipps ، والذى أطلق عليه باش اسم « التعاطف الرمزى » أو « الرمزية التعاطفية » . وهكذا تقوم الذات بعملية « إسقاط ذاتى » مقترن بضرب من الامتزاج أو الذوبان فى الموضوع ، فتشيع فى الشىء الذى تتأمله حياتها وروحها ونوازعها ورغباتها ومشاعرها وشتى مظاهر إحساسها . وحين يقرر دعاة الرمزية أنه ليس ثمة موضوع يمكن وصفه بالاستواء أو عدم الاكتراث فى كل ما يحيط بنا ، فإنهم يعنون بذلك أن كل شىء من حولنا ناطق متحدث ، وأننا دائماً ممثلون أو نظارة فى مسرح الكون ! وتبعاً لذلك فإن التجربة الجمالية طابعاً تشبيهياً تختلط فيه المعرفة الفنية بالمعرفة الصوفية ، ويتم فيه ضرب من الاتحاد أو الامتزاج بين الذات والموضوع . وهنا تخلع الأنا على اللاأنا كل ما فى حياتها من عمق وقداسة وثراء ، فتستحيل إلى ذلك الشىء الذى تتأمله ، أو هى على الأصح تعيد خلقه من جديد على صورتها ومثالها ، لكى تنتهى فى خاتمة المطاف إلى الفناء فيه . والحق إن الذات لتشعر فى لحظة التأمل الفنى بأنها قد استحالت بالفعل إلى خط ، أو إيقاع ، أو نغمة ، أو سحابة ، أو عاصفة ، أو صخرة ، أو غدير ؛ دون أن تفطن إلى أنها تعير الأشياء أعمق وأقدس وأعز ما فى حياتها ![1]

ولو شئنا أن نضرب مثلا بسيطاً لما فى التذوق الفنى من «تقمص وجدانى» ، لكان فى استطاعتنا أن نقول إننا حين نستمع إلى آهات شجية تنبعث من حنجرة ذهبية لمطربة فنانة ، فإننا نحبس أنفاسنا ، ونكاد ننقطع عن كل حركة ، إلى أن تفرغ المغنية من آهتها الطويلة السحرية ، فنعاود حياتنا الشعورية العادية ،

---

(1) V.Basch; «L'Esthétique Allemande contemporaine», Alcan 1934,, p84-5

ونسمح لأنفسنا بأن نعبر عن استحساننا أو إعجابنا بالتصفيق أو الهتاف أو التهليل ! وهكذا الحال فى كل حياتنا الجمالية ، فإننا (فيما يقول باش) نثور مع الموجة العاتية ، ونرق مع النسيم العليل ، ونغتم مع السحابة الداكنة ، ونئن مع الرياح الهادرة ، ونتصلب مع الصخرة الجامده ، ونتدفق مع الجدول الرقراق .. إلخ ومعنى هذا أن ثمة تبادلا مستمراً يتم بين شعورنا وبين العالم الخارجى ، بحيث قد يصح لنا أن نقول إن جسمنا ليشارك فى كل ما يدرك من حركات ، وبالتالى فإنه يترجم شتى إحساساتنا البصرية والسمعية (وما عداها) إلى إحساسات بالحركة Kinesthésiques . ونحن ننقل إلى الخارج كل إحساساتنا الحركية فنستطيع عن هذا الطريق أن نفهم أكثر الوقائع غرابة علينا . وهذا الشعور الحركى هو الذى يشيع الحياة فى كل إدراكاتنا الحسية . وهكذا تدب الحياة فى أكثر الصور تجريداً ، بمجرد ماندركها إدراكاً جماليا ، لأن من شأن التذوق الفنى أن يردها إلى قوى حية مجسمة . وليس ثمة صورة هى من الغلظة أو الجفاء بحيث يستحيل على إدراكنا الجمالى أو تصورنا الخيالى أن يتسلل إليها ، ويتعلق بها ، ويذوب فيها . وليس « التقمص الوجدانى » سوى تعبير عن تلك المشاركة العميقة التى تتحقق بين الذات والموضوع ، أو بين الأنا واللا أنا ، فيتم التطابق بينهما ، وتجمع بينهما هوية جمالية تشبه (إلى حد ما) حالة « الوجد الصوفى » وبهذا المعنى يكون الفن الخالص هو المقدرة على إبداع سحر إيحائى ينطوى فى ثناياه الذات والموضوع معاً . ولعل هذا هو ماعناه باش حينما قال إن من شأن التأمل أن يجعلنا نكف عن الاستغراق فى أنانيتنا ، من أجل التمتع بحياة تلك الأشياء التى نستغرق فيها .

بيد أن باش يعود فيقول إن لهذا التعاطف صبغة رمزية هى التى تفسر لنا طابع عملية التذوق الفنى . وآية ذلك أن الذات لا تتنكر لنفسها فى صميم لحظة

التأمل ، فضلا عن أنها لا تتنازل قط عن جوهر حياتها الذهنية حتى فى لحظة التذوق . ومعنى هذا أن الذات حين تستغرق فى تأمل الموضوع الجمالى ، فإنها فى الحقيقة إنما تتأمل ذاتها ، وتعجب بذاتها ! ومن هنا فإن التأمل الفنى هو أشبه ما يكون بسعى متواصل تقوم فيه الذات بالبحث عن نفسها عبر عالم الأشياء التى توزع عليها (أى الذات) حالاتها النفسية ، بمقتضى تصميم حر قد لا يخلو من تعسف . فالحياة الجمالية هى بمثابة سعى مستمر وراء « ذاتنا المثالية » التى نلتقى بها خلال الأشياء ، فى مراحل فنية متعاقبة تتكشف لنا فيها بوارق من مثلنا الأعلى . وهكذا يحاول باش أن ينأى بمذهبه فى « التعاطف الرمزى » عن كل طابع حسى محض ، فيقول بأن اللذة التى تولدها لدينا الحياة الجمالية هى (كما قال كنت) ضرب من الانسجام بين شتى ملكاتنا البشرية ؛ أعنى بين الحساسية والمخيلة والفهم[1] . وهو يقول فى هذا بصريح العبارة : « إننا فى حالة التأمل ، نحس بأن قوانا العديدة التى هى فى العادة مشتتة متباعدة قد اتحدت وتآلفت : إذ أمام الموضوع الجميل ، يجئ الإنسان الشاعر ، والإنسان العارف ، والإنسان الراغب المريد ، فيكونون جميعاً إنساناً واحداً منسجما متوافقاً . ونحن حينما نتذوق لذة جمالية ، فلا بد من أن تتهيأ لنا لحظات خاطفة من السلام العميق والصفاء المثالى ، فى وسط محيط زاخر بشتى ضروب الصراع التى تنطوى فى العادة سائر قوانا الحية : forces vives . وهكذا يحقق لنا التأمل الجمالى ضرباً من التوافق بين المعرفة والوجدان ، فيؤلف بين ما هو عام وما هو فردى ، ويجمع بين ما هو كلى وما هو ذاتى . وإذا كان التعارض بين المعرفة العقلية والحساسية الوجدانية قائماً على أشده فى شتى مظاهر نشاطنا البشرى ، فإننا نلاحظ فى حالة « التأمل

---

(1) V. Basch «Essais d'Esthétique, de Pihlosophie et de Littérature,» Ch. V.

الجمالي » أن العاطفة تحطم قيود الذاتي والفردي ، لكي ترقى إلى مستوى الكلي والعمومي ، عن طريق تلك المشاركة العقلية التي تجعلها تنتظم وتتشكل في قوالب عامة تتلاءم مع مقولات الفهم . وليس « التقمص الوجداني » سوى تلك الحالة الجمالية التي تقضي على آخر حاجز يفصل الحياة الوجدانية عن الحياة العقلية ، فلا تبقى هناك معرفة من جهة ووجدان من جهة أخرى ، بل تصبح هناك معرفة متضخمة بالعاطفة ، وعواطف مشبعة بالمعرفة . وعندئذ لا يلبث الإنسان المزدوج أن يخلي السبيل أمام الانسان الواحد المتكامل ، وبذلك يتم له الصلح مع نفسه ، ويتهيأ له التوافق الحقيقي الذي هو سر كل سعادة . والواقع أن الفن في نظر باش إنما هو للملكة التي يتحقق فيها التوافق بين عالم الوجدان وعالم العقل ، بين الفردي والاجتماعي ، بين الذاتي والموضوعي ، بين الروح الإنسانية والطبيعة نفسها . فليس بدعا أن نرى التأمل الجمالي يستحيل على يد باش في نهاية الأمر إلى ضرب من المشاركة الصوفية التي يتم فيها الاتحاد بين العالم الأكبر والعالم الأصغر ، بين روح الأرض وروح الإنسان ، بين ملكوت الطبيعة وملكوت العقل البشري[1] .

بيد أن نظرية باش في التقمص الوجداني لا تكفي في رأينا لتفسير عملية التذوق الفني ، لأن هذا التعاطف الرمزي الذي حدثنا عنه باش (ومن قبله فولكلت وليس) لا يقتصر على الإدراك الجمالي . بل هو ظاهرة عامة تقترن في كثير من الأحيان بأنواع أخرى عديدة من الإدراك ... وآية ذلك أنه إذا أحدثت عجلات سيارة توقفت على حين فجأة في عرض الطريق أزيزاً حاداً

(1) Victor Basch : Discours dans Le Deuxième Congrès International D' Esthétique et de Science de l' Art.

مزعجاً ، فإن أسناني قد تصطدم في حلق محدثة صوتاً شبيهاً بصوت عجلات السيارة ، دون أن نكون في هذه الحالة بازاء أي إدراك جمالي على الإطلاق . هذا إلى أننا قد اعتدنا أن ننسب إلى الأشياء التي نريد إدراكها ضرباً من الحياة أو الروح ، حتى يتسنى لنا أن نفهمها ، دون أن يكون هناك أي موضع للحديث في مثل هذه الحالات عن أي جمال أو قبح . والظاهر أن الإدراك الحسي بصفة عامة يفترض ضرباً من التواصل أو المشاركة بين الذات والموضوع ، كما لاحظ أفلوطين من قديم الزمان ، دون أن يكون هذا الإدراك منطوياً بالضرورة على حكم جمالي . هذا إلى أن تعاطف الذات مع الموضوع لا يسير دائماً جنباً إلى جنب مع القدرة الفنية ، بدليل أنه قد يكون أضعف أحياناً لدى بعض الهواة الحقيقيين عنه لدى العامة من الناس . وفضلا عن ذلك ، فإن هذا التقمص الذي يوحد بين الأنا والأنت قد يختلط في نهاية الأمر بالوجد الصوفي فيفقد الانفعال الجمالي نوعيته الخاصة ، ويصبح التذوق الفني مجرد ضرب من ضروب المشاركة الصوفية ، في حين أنه ليس في الفن فناء تام أو امحاء كامل أو اندماج مطلق . ولئن كانت درجات اندماجنا في الموضوع الجمالي تختلف باختلاف أنواع الفنون ، إلا أننا نستطيع أن نقرر بصفة عامة أن التجربة الجمالية لا تنطوي على أي استغراق تام للذات المتأملة في الموضوع المتأمل ، حتى ولو بدا لنا أنهما يكادان أن يتطابقا . . . وتبعاً لذلك فإنه ليس في الفن « حلول » أو « وحدة وجود » ، لأن كلا من الإبداع الفني والتأمل الجمالي لا بد من أن ينطوي على حركة تعال transcendance [1] . وهكذا يتبين لنا أن نظرية باش في التقمص

---

(1) Raymond Bayer : « Traité d' Esthétique ». Paris. 1956 pp. 128-129.

الوجدانى لا تنطوى على وصف صادق لعملية التذوق الفنى ، لأنها توجه كل اهتمامها إلى مشاعر الذات ، دون أن تتوقف عند « العمل الفنى » نفسه ، بوصفه ذلك الموضوع الذى يفرض نفسه على إدراكى الجمالى ، حتى يكتسب حق المواطن فى العالم الحضارى الذى نعيش فيه . فليس فى استطاعتنا أن نفهم دلالة « التجربة الفنية » إلا إذا عدنا إلى « الموضوع الجمالى » نفسه ، محاولين أن ندركه بأمانة ، متذكرين فى الوقت نفسه أن الإدراك الجمالى مهمة أكثر مما هو مجرد متعة . وعندئذ قد نتحقق من أن « الموضوع الجمالى » ليس مجرد شىء محسوس ، بل هو « كل » موحد بصورته ، وهذه الصورة ليست مجرد وحدة « المحسوس » فقط ، بل هى وحدة « المعنى » أيضا . ولا شك أن القارىء يذكر كيف أن بناء العمل الفنى يستلزم بالضرورة مادة ، وموضوعاً ، وتعبيراً ، فلا بد من أن ينصب إدراكنا له على وجوده الحسى بوصفه شيئاً ، ووجوده الذهنى بوصفه فكرة ، ووجوده الوجدانى بوصفه عاطفة . وليس التذوق الفنى فى نهاية الأمر سوى الإنصات إلى حديث الموضوع الجمالى على نحو ماينطق به وجوده الحسى ، ودلالته المعنوية ، وشحنته الوجدانية .

٤٤ — والواقع أننا لو أنعمنا النظر إلى « الموضوع الجمالى » لوجدنا أنه أولا وقبل كل شىء موضوع حسى يأسر انتباهنا ، دون أن يكون مجرد علامة تحيلنا إلى شىء آخر . فليس من شأن العمل الفنى أن يكون برهاناً على شىء ، أو إثباتاً لقضية بعينها ، أو إيضاحاً لحقيقية معينة ، وإنما المفروض فى العمل الفنى أن يكون « موجوداً فى ذاته ولذاته » . وحينما أدرك الموضوع الجمالى فإننى أشعر أننى بإزاء محسوس لا يفصح لى عن معناه إلا إذا توقفت عنده وتعلقت به وتسللت إليه . وليس التذوق الفنى سوى عملية إدراك جمالى يتم فيها نفاذ العيـــان إلى « باطنية » الموضوع l' intimité de l' objet . ولـكن هذا النفاذ لا يعنى

أنى قد تقمصت هذا الموضوع (كما زعم دعاة التعاطف الرمزى) ، وإنما هو يعنى أنى قد استطعت أن أصل إلى كيفيته الوجدانية عبر تراثه الحسى . ومادام العنصر الوجدانى باطناً فى صميم العنصر الحسى ، فان من شأن الإدراك الجمالى أن يصل إلى وحدة الموضوع الوجدانية حين يبلغ وحدته الحسية . ومعنى هذا أننا إذا كنا ندرك المضمون فى الشكل ، فذلك لأن الشكل نفسه متضخم بالمضمون. وكما أن الروح هى صورة البدن (بالمعنى الأرسططاليسى لهذه الكلمة) فان الصورة هى «روح» العمل الفنى . ونحن ندرك جسم العمل الفنى من خلال معناه وتعبيره ، لأن الصورة هى هذا الذى به يملك الموضوع معنى . وتبعاً لذلك فان الإدراك الجمالى هو إدراك لموضوع حسى له صلابة الشىء وعناده ووجوده الخارجى، ولكن له أيضاً وحدة الذات وحياتها الباطنية وعالمها الخاص(١) .

وإن البعض ليتصور أن التذوق الفنى هو فى صميمه عملية ذاتية محضة ، ولكن الواقع أنه ليس فى التذوق الفنى سوى عملية « شهادة » tiémognage أو « تكريس » consécration نقوم بها بإزاء العمل الفنى . فالرجل المتأمل أو المشاهد أو المتفرج لا يجلب للعمل الفنى شيئا ، اللهم إلا شهادته أو تأييده أو تواطؤه . وليس الصحيح أن يقال إن العمل الفنى كائن فينا ، بل الصحيح أن يقال إننا نحن كائنون فيه . وآية ذلك أنى حين أشهد لوحة أو تمثالا أو قطعة تمثيلية ، فانى أشعر بأنى أعيش مع الموضوع الجمالى الذى أنا بإزائه وكأنى قد نفذت إلى صميم شعور « الآخر» ، وإن كان « الآخر» هنا هو العمل الفنى نفسه . حقا إن تتبعى للمسرحية ليس من شأنه أن ينسينى موقفى من العمل

---

(1) M. Dufrénne : « Phénoménologie de l' expérience esthétique » pp. 196-7

الفنى بوصفى مجرد متفرج ، ولكن من المؤكد أن تذوق للمسرحية إنما يعنى أنى على علاقة حية بشخصياتها ، وأنى أعرف عن كل منها ما يعرفه عنها الآخرون وما تعرفه هى عن الآخرين ، دون أن يتم بينى وبين أية شخصية من شخصياتها اتحاد حقيقى . فتذوق التمثيلية لا ينطوى فى الحقيقة على أى تقمص وجدانى حقيقى ، بل هو مجرد أنى أمسك بخيوط الرواية أولا بأول ، وأعيد فى ذاتى تركيب المواقف التى تمر بشخصياتها ، مع ملاحظة أن إدراكى الجمالى إنما ينصب فى كل هذه الأثناء على مجموع الرواية ، كما أن نظرى إنما يتجه نحو خشبة المسرح بأكملها ، وكأنى بإزاء أحداث ، لا بإزاء شخصيات[1] .

والواقع أن كل مشكلة الإدراك الجمالى إنما تنحصر على وجه التحديد فى أن المرء لا يتذوق العمل الفنى إلا إذا كان (على حد تعبير مولر فرينفلس) «متأملا» Zuschauer و «مشاركاً» Mitspieler فى الوقت نفسه . فنحن نتأمل ونشارك ، دون أن تبلغ مشاركتنا حد التمام . ولو شئنا أن نصف موقف المتفرج فى المسرح (مثلا) ، لكان فى وسعنا أن نقول (مع بعض علماء الجمال) إنه موقف وسط بين موقفين متعارضين : موقف المؤمن المتدين ، وموقف الملحد الكافر ، بإزاء الحفلة الدينية أو القداس الكنسى . فالأول منهما يفهم كل حركة يؤديها رجل الدين ، وينسب إليها معنى ودلالة ، ويتأثر بما تنطوى عليه من مضمون ؛ فى حين أن الثانى منهما لا يرى فى كل ما يقوم به رجل الدين من حركات سوى مجرد إشارات تافهة لا تنطوى على أى معنى . وهكذا الحال بالنسبة إلى المتفرج فى المسرح ، فإنه لابد من أن يهتم بالمشهد الذى يراه إلى الحد الذى

---

(1) H. Gouhier : « L' essence du théâtre » Paris.Plon.1943 pp. 168.

يستطيع معه أن يتابعه ، ولكن لا إلى الحد الذى ينخدع فيه بما يتوالى أمام ناظريه من مشاهد فيختلط عليه الواقع بالخيال ! ولابد للمتفرج أيضاً من أن يهتم بالمسرحية إلى الحد الذى يستطيع معه أن يتعاطف مع شخصياتها ، ولكن لا إلى الحد الذى يتحدفيه مع أبطالها، أو يتقمص شخصياتها . وكذلك لابد للمتفرج من أن يتعلق بأحداث المسرحية ، ولكن لا إلى الحد الذى يضطر معه إلى التدخل فى مجرى حوادثها وكأنه بإزاء أحداث واقعية ! وهكذا نرى أن فى الإدراك الجمالى اتصـــالا وانفصالا ، لأننا نتصل بالموضوع الجمالى عن طريق الإحساس ، ولكننا ننفصل عنه عن طريق المخيلة . وربما كانت الخاصية الرئيسية التى تميز المخيلة فى هذا الصدد هى أنها ملكة متعالية تعيننا على أن ننفصل عن الأشياء[1] .

حقا لقد وقع فى ظن البعض أنه لابد من أن يسقط كل حاجز يفصل الذات عن الموضوع ، فى اللحظة التى تصل فيها الذات إلى الاتحاد بموضوعها والاندماج فيه ، ولكن هؤلاء ينسون أو يتناسون أن الإدراك الجمالى ليس إدراكاً صوفياً أو حدساً دينياً ، وإنما هو إحساس ينكشف لنا من خلاله « معنى » للموضوع الجمالى عن طريق ما فيه من اتحاد وثيق بين المادة والصورة أو بين المضمون والشكل . فالموضوع الجمالى لايخرج عن كونه شيئاً ينقل إلينا — عن طريق سحر المحسوس — عاطفة خاصة تجعل الموضوع المراد تمثيله يبدو لنا حاضراً حضوراً واقعياً عينياً . وتبعاً لذلك فإن الإدراك الجمالى لابد من أن يصرفنا عن ذواتنا ،

---

(1) Muller Freinfels : «Psychologie der Kunst», P. 66.
(وارجع أيضاً إلى كتاب دوفرن المشار إليه فى الهامش السابق ، الجزء الثانى ، ١٩٥٣ ، ص ٤٤٨) .

لـكى يوجه كل اهتمامنا نحو الموضوع الذى يريد إدراكه ، وإن كان من شأن هذا الانصراف أن يزيد من ثراء الذات ، لأنه هو الذى ينمى لديها ملكة « الذوق » Le goût. وهنا قد يحسن بنا أن نفرق بين الأذواق الخاصة والذوق بصفة عامة ، فنقول إن الأذواق تتوقف على عناصر التفضيل الشخصى والميول والتربية ونوع الحساسية وما إلى ذلك ؛ وأما « الذوق » فإنه يعنى القدرة على إصدار حكم جمالى نتجاوز فيه آراءنا الشخصية وميولنا الذاتية وأفكارنا المسبقة. وإذا كان كانت Kant قد شاء أن يخلع على الذوق صفة « الكلية » ، فذلك لأنه لاحظ أن الحكم الجمالى لا يتطلب منى تصميماً أو قراراً شخصياً ، بل هو يتطلب منى الانتباه إلى الموضوع ، بحيث يمثل أمامى العمل الفنى ويحكم على نفسه بنفسه ! وكما أن القاضى العادل فى المحكمة إنما هو ذلك الذى يدع الحقيقة تكشف عن نفسها بنفسها ، مكتفيا بأن ينطق بالحكم ، بعد أن يكون المتهم قد أدان نفسه بنفسه ، فكذلك لابد للمتذوق المنصف من أن يدع ميوله جانبا ، لـكى يترك للموضوع الجمالى فرصة إظهار أفضليته بالقياس إلى ما عداه من موضوعات جمالية أخرى ، واثقاً من أن الفن الصادق إنما هو فى جميع الحالات ذلك الذى يصرفنا عن ذواتنا لـكى يوجهنا إليه وحده دون سواه . وهكذا نجد أن من شأن « العمل الفنى » أن يولد لدينا ملكة الذوق ، بأن يعود إدراكنا الجمالى على أن يكون عيانا خالصاً ، وتفتحاً حراً أمام الموضوع ، دون التأثر بميول جزئية خاصة أو دوافع ذاتية محدودة . ومن هنا فإن « العمل الفنى » هو فى صميمه « مدرسة انتباه » تربى فينا ملكة الفهم ، وترقى ما لدينا من مقدرة على النفاذ إلى عالم الفن .

٤٥ — أما ما يزعمه البعض من أن « الذوق شىء ليس فى الـكتب » ، وأنه « لا مشاحة فى الأذواق » ، فإن أقل ما يقال فى الرد عليه إنه ينطوى على

سوء فهم لطبيعة «الحكم الجمالى» : jugement esthétique. حقا إن الحكم الجمالى يعبر — بمعنى ما من المعانى — عن وجهة نظر الإنسان إلى الكون ، ولكن من المؤكد أن نسبية الحكم (كما قال باير) ليست هى التى تكون ثبات الموضوع أو تسنده ، وإنما الذى يحدد قيمة الحكم ويدعمها هو القانون الذاتى الباطنى للموضوع . فليست الذات (واستجاباتها) هى كل شىء فى الحكم الجمالى ، وإنما هناك شىء يظل خارجاً عن الذات ، ألا وهو ما فى الموضوع نفسه من توازن فى صميم بنائه الجمالى ؛ وهذا الشىء بالذات هو العامل الفيصل الذى يظل الحكم الجمالى مشروطاً به دائماً أبداً . وتبعاً لذلك فإن « كل عمل فنى إنما يحمل فى ذاته نسقاً خاصاً من الضرورات التى تشع من خلالها كيفيته الجمالية » . ومعنى هذا أن التحديدات الجمالية لحالاتنا النفسية لا تصدر عن قوى غريبة فى النفس ، أو لا تنبعث من مناطق مظلمة فى أعماق الذات ، وإنما هى تصدر عن « الشىء » المتأمل نفسه ، بوصفه حاوياً فى صميم ذاتيته لقانونه الخاص الذى يتكفل بتفسير شتى مظاهره aspects[1] .

فإذا ما تساءل كانت قائلا : « ولكن ، كيف السبيل إلى الانتقال من العاطفة التى هى بطبيعتها ذاتية ، إلى الحكم الجمالى الذى هو بطبيعته كلى ؟ » ، كان رد علماء الجمال (من أمثال فوسيون وسوريو وباير) على ذلك أنه لابد من قلب وضع المشكلة رأساً على عقب ، فنتساءل قائلين : « كيف تصبح الموضوعية التى يفرضها الشىء الجمالى مجرد نسبية ؟ » حقا إنه لمن الأهمية بمكان أن نصل إلى فهم الذات وحكمها الجمالى ومتعتها الفنية الخاصة ، ولكن من المؤكد أن معرفتنا

---

(1) Raymond Bayer : « Esthétique de la Grâce », Paris, Alcan, 1934, vol, II,, pp. 327-328.

البناء الاستطيقى الـكون لصميم للوضوع قد تعيننا على التوصل إلى فهم الحـكم بوصفه نتيجة صادرة عنه متوقفة عليه . وإذن فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن كل حكم من أحكامنا الجزئية (على للوضوع) لايخرج عن كونه نظرة خاصة إلى البناء الـكلى للعمل الفنى . ومعنى هذا أن للوضوع الجمالى هو الصخرة الجامدة التى تجىء شتى أحكامنا الجمالية فترتطم بها ، كما لو كانت موجات متلاحقة يرسلها المحيط الهائج إلى الشط فترتطم بصخوره الناتئة ! فالموضوع الجمالى هو الحد المشترك لسائر الأحكام الممكنة التى قد نصدرها بشأنه ، لأنه لابد لتفسيراتنا الجزئية وأحكامنا النسبية ونظراتنا المتلاحقة من أن تنتظم حول العمل الفنى ، كما لو كانت طلقات عديدة تحاول أن تصيب الهدف ، فتضيق الخناق عليه ، دون أن تنجح تماماً فى النفاذ إلى صميمه . ونحن فى العادة « متحيزون » فى أحكامنا الجمالية ، لمجرد أننا « جزئيون » لانـكاد نقوى على رؤية الموضوع الجمالى بتمامه . ولـكن « المدرك » (بفتح الدال) هو الذى يعين إدراكنا ويتحكم فيه . وقد نتوهم أن الحـكم سر غامض مغلف بالأعاجيب ، ولـكنه فى الحقيقة عيان نحاول فيه أن نلم بأطراف الموضوع . وإذا كانت أحكامنا كثيراً ما تجىء نسبية ، فذلك لأن عملية التأمل تضطرنا إلى إعادة تركيب العمل الفنى . هذا إلى أن ثمة عوامل أخرى كثيرة تجعل أحكامنا بالضرورة نسبية متغيرة ، لعل من أهمها اختلاف حظنا من التخصص ، وتنوع درجات الإرهاف فى حواسنا ، وتعدد لحظاتنا التاريخية والنفسية ، فضلا عن شتى عوامل التفضيل الشخصى وما اصطلحنا على تسميته باسم « قابلية النفاذ » فى مجال الاستطيقا[1].

---

(١) Ibid., pp. 437 — 441. (Cf. V. Feldman : « L' Esthétique Française Contemporaine, » Paris, Alcan, 1936, pp, 81—83.).

بيد أن التجربة سرعان ماتظهرنا على أن التربية والدربة أثراً واضحاً على ملكة الحكم الجمالى عند الفرد ، بدليل أن الاحتكاك الطويل بالأعمال الفنية لابد من أن يصقل ذوقه ويربى إحساسه الجمالى ويرقق شعوره الفنى . وهكذا قد تعمل التربية الفنية عملها فى نفس الفرد فتجعله يدرك أن ثمة « حكما جماليا » صادقا يمكن اعتباره بمثابة ترجمة نقدية حاسمة للموضوع ، وكأننا بإزاء مرآة صادقة تعكس صورة العمل الفنى بكل دقة ووضوح وأمانة . وإذا كان الفن لايحيا إلا على التخصص ، بل إذا كان الفن هو بمعنى ما من المعانى عالم التخصص، فليس بدعاً أن تكون مهمة التربية الفنية (والثقافة الجمالية بصفة عامة) هى العمل على تعويدنا كيف نرى « العمل الفنى ».. ولنضرب لذلك مثلا فنقول : هب أننا استمعنا إلى سيمفونية فى إحدى صالات العزف الموسيقى ، فمن منا سيكون أقدر على الاستماع إلى ذلك العمل الفنى ؟ أهو الرجل المتخصص الذى تزود بثقافة موسيقية ، أم الرجل العامى الذى لاعهد له بسماع هذا النوع من الموسيقى ؟ أفلا يصح إذن أن نقول إن « العمل الفنى » هو هذا الذى ننحو إليه ونتجه نحوه حينما نمضى لسماع السيمفونية مرة بعد أخرى ، أو حينما نعكف على قراءة الأوديسة مرة بعد أخرى ؟ وماذا عسى أن تكون جدوى هذا العود المستمر إلى « العمل الفنى » إن لم نكن نشعر بأن ثمة جوانب أخرى جديدة منه تتكشف لنا فى كل مرة ، وكأننا ندرك أن علينا أن نكون نظرة مشروعة عن سائر الشروط التكنيكية والإبداعية التى أحاطت بنشأته ؟[1] .

والواقع أن الحكم الجمالى — بعكس ماوقع فى ظن البعض — ليس مجرد

---

(١) R. Bayer : « Essais sur la méthode en Esthétique, » 1953, pp. 190 — 191.

تقدير تعسفى أو تقويم اعتباطى محض ، وإنما هو حكم موضوعى يخضع لعلة شرعية ألا وهى العمل الفنى نفسه . وليس يكفى أن نقول مع بعض علماء الجمال إن الحكم الاستطيقى يخضع لمقتضيات المادة Les exigences de La matière بل يجب أن نضيف إلى ذلك أن معاييره إنما تحكى لنا « أخلاق الصور » (l' éthique des formes) إن صح هذا التعبير ! وحينما نتتبع قصة العمل الفنى ، ونحاول الإلمام بكل أطرافه ، فهنالك قد يكون فى وسعنا أن نتوصل إلى « الحكم المطابق » Conforme أو الحكم الصحيح الذى يصدق على الموضوع بتمامه . وهكذا نجد أن من شأن الموضوع الجمالى أن يوجه هو نفسه كل من يتصدى للحكم عليه ، بشرط أن يكون رائده العودة إلى الموضوع من أجل تصحيح حكمه عليه . ولهذا يقرر باير — مؤكدا عنصر الموضوعية فى الاستطيقا — « إن حكمى لا يحكم على العمل الفنى بقدر ما يحكم على أنا نفسى[1] » . يعنى بذلك أن أحكامنا الجمالية إنما تكشف عما فى أنظارنا من هوى ، وتعسف ، وتحزب ، وتعصب ، وقصر نظر ، وسوء فهم ... الخ . ولكننا حينما ننجح فى أن نلم بجوانب الموضوع الجمالى ككل ، أو حينما نكون قد تخلصنا من كل ما فى أنظارنا الجزئية الخاصة من تهور وتعسف واندفاع ، فهنالك قد يكون فى وسعنا أن نكون عن الموضوع حكما جماليا صحيحاً يجىء مطابقاً له . وبهذا المعنى قد يصح أن نقول إن اتصاف المرء بالذوق إنما يعنى أنه قد استطاع أن يتخلص من شتى الأذواق ، أعنى أنه قد استطاع أن يحيل « الجزئى » إلى « كلى »[2] .

وحسبنا أن نرجع إلى آلان Alain لكى نفهم الدور الذى يقوم به العمل

(١) R Bayer : « Essais sur la méthode en esthétique, » 1953, pp. 190 — 191.

(٢) M. Dufrenne : « Phénoménologie de l' Expérience es thétique, » vol. I., p. 100.

الفنى فى صقل أذواقنا وتقويم أحكامنا . فليس من شأن الأعمال الأدبية أو الموسيقية (مثلا) أن تنظم أهواءنا ، وتشيع فيها التناسق والانتظام وتحقق بين النفس والبدن ضرباً من التوافق والانسجام فحسب، بل إن من شأنها أيضاً أن تمحو ما فى ذاتيتنا من جزئية (سواء أكانت تجريبية أم تاريخية أم تعسفية) ، لكى تحيل الجزئى فينا إلى كلى . فالأعمال الفنية إنما تهيب بذاتيتنا أن تخرج عن أفقها الضيق المحدود ، لكى تقف من العمل الفنى موقفا سمحاً ملؤه الفهم والوعى والتقدير . وحينما تستحيل ذاتية المتأمل إلى نظر خالص أو عيان محض ، فهنالك قد يكون فى وسعه أن ينفذ إلى ذلك العالم الإنسانى الذى يفتحه أمامه العمل الفنى . فالذوق Le goût هو الوسيلة التى تسمو بالمتأمل إلى المستوى الجمالى الذى يستطيع عنده أن يدرك العنصر الكلى فيما هو بشرى . وهكذا نخلص إلى القول بأن فهمنا للعمل الفنى إنما يتوقف على مدى قدرتنا على قهر جزئيتنا وقمع ذاتيتنا ، من أجل الإنصات إلى حديث « الموضوع الجمالى » والحكم عليه من وجهة نظره هو ، لا من وجهة نظرنا نحن [١] .

٤٦ — بيد أن هذه النزعة الموضوعية فى الحكم على « العمل الفنى » لا بد من أن تلقى معارضة شديدة من جانب أولئك الذين اعتادوا أن يتصوروا « التذوق الفنى » على أنه فعل ذاتى رومانتيكى ، وكأن ليس فى الموضوع الجمالى إلا ما تنسبه إليه العين ، وما تشيمه فيه الذات ، وما تخلعه عليه الخيال . وهكذا تحلق الاستطيقا الذهنية فى آفاق الخيال ، فتترك لنفسها العنان ، وتسترسل فى الحديث عن التعاطف الرمزى والمشاركة الصوفية والحدس المباشر ، فى حين

---

(١) I. Jenkins : « Art and the Human Enterprise, » 1958, Harvard, p. 130.

ترفض الاستطيقا العلية أن تضرب في أعماق اليم بدون مرساة ، وتأبى أن تجارى أصحاب النزعات الرومانتيكية في الحديث عن التأمل الفنى حديثا شعرياً لا طائل تحته ولا غناء فيه . والواقع أنه إذا أريد لعلم الجمال أن يكون علماً بمعنى الكلمة ، فإن من الضرورى لعالم الجمال أن يحبس نفسه في « العمل الفنى » الذى يدرسه ، فيبقى معه جنباً إلى جنب ، ويظل بإزائه وجهاً لوجه ، وينسى — أمام الموضوع الجمالى الذى هو بصدد دراسته — عالمه الفكرى الخاص بما فيه من هواجس وخواطر وخلجات[1]

حقا إن البعض قد يعترض على هذا المنهج بأن يقول إنه ينتهى بنا في خاتمة المطاف إلى القضاء نهائياً على استطيقا العاطفة أو الوجدان ، ولكن باير يتصدى للرد على هذا الاعتراض فيقول إننا نجانب الصواب حتما لو توهمنا أن « فهم » الموضوع الجمالى ، أعنى إدراك الشىء في نصاعة عقلية ووضوح بصيرة ، لا ينطوى قط على أية حساسية أو وجدان . والواقع أن موقف عالم الجمال من موضوعه ، هو أشبه ما يكون بموقف العاشق من معشوقته ؛ فهو يعرف عنها كل شىء : هذا التناسب الخاص في قسمات وجهها ، وتلك الانحناءة الصغيرة في ذقنها ، وذلك الخال الموجود على خدها ، وتلك النـدبة التائهة في سحر جيدها ... إلخ . وهكذا يقف عالم الجمال أمام موضوعه وجهاً لوجه : يتأمله ، ويدرسه ، ويسائله ، ويستطلعه ، ويحدثه ، وينصت إليه ، ويستمتع بحضرته ، ويستشعر في القرب منه دواراً ناصعاً هو الوضوح بعينه ! فليس من شأن عالم الجمال أن يستعيض عن « العمل الفنى » بأطيافه أو أشباحه أو خيالاته ، بل

(1) R. Bayer: »Essais sur la méthode en Esthétique», Paris, Flammarion, 1953, Ch. II,, pp. 142-143

لا بد له من أن يقتصر على رؤيته فى صميم فرديته . وإذا كان عالم مثل باير قد حمل بشدة على كل استطيقا ذهنية ، فذلك لأنه قد وجد فيها ملاحة بدون قارب ولا شراع ، وكأن عالم الفن محيط مظلم لا قرار له ولا قاع ! وأما إذا عرفنا أن ثمة قراراً يمكن أن نلمسه ، فهنالك لا بد من أن تستحيل مهمة عالم الجمال إلى دراسة موضوعية يحاول من ورائها الإلمام بتفاصيل « الموضوع » الذى يريد أن يسبر غوره ، وأن يقف على دقائق شخصيته ، وأن يلم بطبيعته من خلال فرديته [1] . . .

وليس من شك فى أنه حينما يحسن المرء النظر ، فإن كل شىء لا بد من أن يبدو له بمثابة علامة أو « أمارة » : indice . وهنا يتحقق عالم الجمال من أن كل « عمل فنى » إنما هو حدث له ماضيه ومستقبله ، فيقوم باستقراء حقيق يعيد فيه تركيب هذا العمل ، لكى لا يلبث أن يتكهن تكهنا علمياً صائباً بمستقبله . . . وحين يصبح فى وسع عالم الجمال أن يرى فى كل نقطة ، بل فى كل حركة ، حقيقة موضوعه وو قعية كيانه المبنى بوصفه شيئاً ، فهنالك قد يتوصل إلى الإلمام بالنظام الاستطيقى أو النسق الجملى الذى يتحكم فى شروط العمل الفنى نفسه . ومعنى هذا أن مهمة عالم الجمال إنما تنحصر فى مطاردة الفكرة واقتفاء أثرها ، ولكن بالانتقال من علامة إلى علامة ، والتدرج من أمارة إلى أمارة . وما دام الفن يقتضى بالضرورة أن تجىء الفكرة فتتحل ، أو تتمثل على شكل صورة حسية ملموسة ، فلا بد للعين من أن تتابع الآثار المسجلة ، بدلا من التحليق وراء الأفكار الضالة الشاردة ! والعين الخبيرة الفاحصة إنما هى تلك

---

(1) R. Bayer: «Essais sur la méthode en Esthétique», Paris Flammarion, 1953, Ch. II., pp.142-143.

التى تستشف من خلال لغة اليد أفكار الذهن ! وعبثاً يحاول البعض أن يصور لنا الفن بصورة النزوع الغامض أو التفكير الشارد ، فإن إنتاج الفنان لا بد من أن يتمثل على شكل « موضوع » عيني يأخذ مكانه تحت الشمس ، ويخاطبنا بلغة نوعية خاصة تفصح عنها بعض « التأثيرات » .

حقا إن هذه «اللغة» لتختلف من عصر إلى آخر ، ولكن هذا الاختلاف إنما يرجع فى الحقيقة إلى أن « العمل الفنى » كائن حى ينمو ويتطور ويترقى ويزداد خصباً وثراء على مر الأجيال . فليس العمل الفنى مجرد شىء محسوس يظل دائماً على ما هو عليه ، بل هو أيضاً حقيقة حية يطرأ عليها الكثير من التغير ، بفعل تلك الصيرورة الحضارية التى لا بد لكل عمل فنى من أن يندمج فيها ويتأثر بها ويتوقف عليها . والواقع أن معنى العمل هو مما لا سبيل إلى استيعابه ، ولذلك فإن للموضوع الجمالى هو فى حاجة دائماً إلى « الجمهور » الذى يخلع عليه مالا حصر له من التأويلات . والظاهر أن عملية فض أسرار للمعانى الجمالية قلما تعرف نهاية ، فإن جيلا يمضى وجيلا يقدم ، والعمل الفنى كما هو : موضوع حى لا زال يحمل من المعانى مالا سبيل إلى الإلمام به ، أو بالأحرى شخصية عميقة لا زالت تحتمل الكثير من التأويلات ! وعبثا يحاول البعض أن يلحق العمل الفنى الأصيل بعصر ما أو مجتمع معين ، فإن هذا العمل لا بد من أن ينفصل بوجه من الوجوه عن سياقه الزمانى المكانى ، لكى يكون لنفسه فى صميم الزمان والمكان الكليين الشاملين زماناً ومكانا خاصين به ! وهكذا يبدو لنا العمل الفنى وكأنما هو كائن حى أو شخصية أصيلة هيهات لأية نظرة فاحصة أن تستوعبها تماماً . وحسبنا أن ننظر إلى ذلك « الوجه » الذى يديره نحونا العمل الفنى ، لكى نتحقق من أنه وجه حى يشبه الوجه البشرى ، وكأنما هو يعبر دائماً عن شىء أعمق وأبعد منالا من كل ما قد نستطيع أن

ندركه منه ! وربما كان السر في ذلك أن معنى العمل الفني ليس مستوعباً بتمامه فيما يمثله أو ما يترجم عنه ، وإنما يتمثل هذا المعنى عبر تعبير فني خاص قد نستطيع أن ندركه بطريقة مباشرة ، دون أن نتمكن مع هذا من الإحاطة به تماماً ، لأن من طبيعة « التعبير » أن يند دائماً عن كل تحديد . وعلى كل حال، فإن استمرار العمل الفني لا بد من أن يقترن بتزايد مستمر في عدد التأويلات التي يتعرض لها ، وبالتالي فإن ثراء للوضوع الجمالي لا بد من أن يسير جنبا إلى جنب مع اتساع جمهوره . وحينما نتحدث عن خلود بعض الأعمال الفنية ، فإننا نعني بذلك أن هذه الموضوعات الجمالية قد لقيت من صنوف العبادات ما أسبغ عليها كثافة وعمقاً وثراء . ولا شك أن الجمهور حين يلتقي بعض الأعمال الفنية الأثرية بروح الاحترام والإعجاب والحماسة ، فإنه في الحقيقة إنما يعيد إبداع تلك الموضوعات ، وكأنما هو يضفي عليها معاني جديدة ، أو كأن من شأن « تواطؤ » الجمهور أن يضمن للعمل الفني نجاحــــه واستمراره وعلو شأنه !

والحق أن التأمل الفني في صميمه إنما هو فعل اجتماعي ، كما أن الإعجاب الجمالي في جوهره لابد من أن يحمل معاني المشاركة أو التبادل : Réciprocité. وآية ذلك أن شاهد العمل الفني ، حتى حينما يكون بمفرده ، لابد من أن يشعر بأنه ليس وحده ، لأن من طبيعة الإدراك الجمالي أن يولد في نفسه الشعور بالانتماء إلى جمهور يشاركه إعجابه بالعمل الفني . هذا إلى أن الانفعال الجمالي يميل دائماً إلى الانتقال والذيوع والانتشار ، لأنه في حاجة دائماً إلى شهود وشركاء ومؤيدين ، وكأن من طبيعة الحكم الجمالي أن يلتمس الضمان لدى جمهرة المعجبين بالعمل والمتجاوبين معه ! ولكن المهم أن الموضوع الجمالي لا يحقق بين الأفراد مجرد اتصال عابر أو مشاركة سطحية ، بل هو يخلق منهم تلك الـ« نحن»

(le Nous) التى ترقى بهم إلى مستوى الجماعة ، وتضطرهم إلى أن يتناسوا فوارقهم الفردية . وحينما يتحدث البعض عن تلك « الموضوعية الفائقة » التى يريد لنا الموضوع الجمالى أن نرقى إلى مستواها ، فإنهم يعنون بذلك أن العمل الفنى يضطر كلا منا إلى أن يتنازل عن أوجه الخلاف التى تفصله عن الآخرين ، لكى يتجاوب مع أقرانه ، ويشاركهم إعجابهم ببعض الموضوعات الجمالية المشتركة . وأما ذلك الذى يهز كتفيه استخفافاً أمام بعض اللوحات الفنية المعروضة فى متحف ، أو الذى يصفر فى حفلة موسيقية بدلا من أن يصغى وينصت ، فإنه إنما ينأى بنفسه عن الجمهور ، متخليا عن الشرط الأول من شروط « الخبرة الجمالية » ، ألا وهو المشاركة الفنية (مع ما تقتضيه من استعداد للنظر والفهم والاستجابة) .

إننا لا ننكر بطبيعة الحال أن لكل «موضوع جمالى» صبغة تاريخية تربطه بعصره ، وتلحقه بمجتمعه ، وتقرنه بحضارته ؛ ولكن من المؤكد أننى حين أتذوق عملا فنيا قد تقادم به العهد ، فإننى أنضم إلى زمرة المعجبين به من أبناء الحضارات المختلفة والأجيال المتعاقبة ، وكأننى أقتفى آثارهم ، وأتابع تقاليدهم . ونحن حين نتحدث عن « تراث فنى » ، فإننا نعنى بذلك أن من شأن بعض الأعمال الفنية الغابرة أن تنقل إلينا الماضى نفسه ، وكأنما هى « همزة الوصل » بين الماضى والحاضر ، أو كأنما هى قد استطاعت أن تجمع بين نظرات القدامى ونظرات المحدثين فى سلسلة فنية واحدة متصلة . بل قد يحدث فى بعض الأحيان أن يكتسب العمل الفنى القديم قيمة كبرى لم يستطع معاصروه أنفسهم أن يفطنوا إليها ، حين يكون وعى الناس الجمالى قد نضج بالدرجة التى تسمح لهم بأن يفهموه ، وعندئذ لايلبث الإنتاج الذى كان موضع ازدراء وسخرية وتهكم من جانب أهل عصره ، أن يصبح موضع تقدير وإعجاب واستحسان من جانب أهل عصر آخر .

ولو قدر لمثل هذا الإنتاج أن يظفر بإعجاب الجماهير المتزايد لفترة طويلة من الزمن ، فإنه قد يستطيع أن يكتسب طابعاً إنسانياً ينقله من محيط جمهور محدود إلى محيط البشرية بأسرها .

وعلى الرغم من أن الكثيرين لايتجهون بأبصارهم فى العادة إلا نحو اختلاف الأذواق وتعدد الأمزجة الفنية ، إلا أنه قد يكون فى وسعنا أن نقول إن الإنسان حين يوجد بإزاء عمل فنى أصيل ، فإنه لابد من أن يعلو على فرديته ، لكى يصبح أهلا للارتقاء بنفسه إلى مستوى « الإنسانى الكلى » l' universel humain . ولو شئنا أن نستعيد من ماركس فكرته عن الرجل « البروليتارى » الذى قد تحرر من شتى الروابط الاستعبادية والآراء المسبقة ، لكان فى وسعنا أن نقول إن الرجل « الاستطيقى » هو بالمثل إنسان حر قد خلص نفسه من شتى العلاقات الجزئية والروابط الخاصة ، فلم تعد فى نفسه سوى تلك الروح الإنسانية الخالصة التى تسمح له بأن يتصل بمن عداه من البشر اتصالا مباشراً . والواقع أن ما يشيع الخلاف بين الناس أو ما يبعث الفرقة بين بنى البشر ، إنما هى ضروب الصراع التى تنشب بين الأفراد فى المجال الحيوى ، مما حدا بهيجل إلى القول بأن صراع الضمائر هو بالضرورة صراع من أجل الحياة . وأما الموضوع الجمالى فإنه نقطة تلاق يتجمع عندها الأفراد فى مستوى عال لا ترقى إليه الأهواء والمنافع ، فيتحقق بينهم ضرب من التماسك أو التضامن ، دون أن يتخلى كل واحد منهم عن فرديته . وإذا كان شلر Scheler قد اعتبر أفعال الحب والطاعة والاحترام أفعالا اجتماعية فى صميمها ، فربما كان فى وسعنا أيضا أن نقول إن التأمل الجمالى هو فى صميمه فعل اجتماعى . ولعل هذا هو ما عناه ، كانت Kant حينما نسب إلى حكم الذوق صبغة كلية صورية ، بوصفه شيئا مشتركا بين الناس جميعاً . فالجمهور الذى يتذوق العمل الفنى هو جماعة حقيقية ، لأن

من شأن الموضوع الجمالى أن يقوم بدور « العامل المشترك » بين الضمائر التى تستشعر ما بينها من توافق ، فيتألف من تناغمها الوجدانى ضرب من التماسك الاجتماعى .

وأخيراً لايفوتنا أن ننبه إلى ما للموضوع الجمالى من قدرة هائلة على الترقى بالجمهور إلى مستوى « الإنسانية » . فليست علاقة الموضوع الجمالى بالجمال هى التى جعلت منه عاملا قوياً من عوامل الحضارة ، كما وقع فى ظن الكثيرين ، وإنما الذى جعل منه قوة فعالة فى صميم الحياة الاجتماعية هو كونه شيئا إنسانيا قد انبثق من أحضان للوجود البشرى نفسه . وإذن فليس تاريخ الفن سوى تاريخ تحرر الانسان ، وليس الفن نفسه سوى انتقال من دائرة القدر والمصير إلى دائرة الوعى والحرية ، كما قال مالرو . وهكذا نعود فنقول إن متحف الفن البشرى (على اختلاف أنواعه وتعدد صوره) إنما هو ثمرة لمشاركة فنية متصلة حققها الجنس البشرى على مر الأجيال ، فأثبت لنا بما لايدع مجالا للشك أنه هيهات لأعاصير الفناء أن تذهب بما سجلته اليد البشرية ، وما اهتزت له النفس البشرية ، وما نطق به الفنان حين أراد أن يخلد أحلام الناس !

خاتمـــة

أما بعد ، فقد حاولنا أن نقدم للقارئ عرضاً سريعاً لمشكلة الفن من خلال تلك الصلات الديالكتيكية العديدة التي تربطه بالطبيعة ، والصناعة ، والمجتمع ، والتاريخ ، والحضارة ، والحياة ، والإنسان . ولئن كنا قد أغفلنا الكثير من المشكلات الجمالية الهامة التي اعتاد الباحثون في فلسفة الفن إثارتها ، كدراسة العلاقة بين الفن والعلم ، أو العلاقة بين الفن والأخلاق ، أو العلاقة بين الفن والدين ، أو العلاقة بين الفن والفلسفة ، إلا أننا قد حاولنا في تضاعيف دراستنا الفنومنولوجية للموضوع الجمالي أن نظهر القارىء على أن الفن ليس ظاهرة فيزيقية ، أو سيكولوجية ، أو اجتماعية ، وإنما هو أولا وبالذات ظاهرة استطيقية. فلم نحاول في كتابنا هذا أن نتعرض لنقد النظريات الفلسفية التي تقول بأن الفن لهو ولعب ، أو أنه إشباع للرغبات الجنسية ، أو أنه حدس وعيان ، أو أنه تعبير ونقل للانفعالات إلى الآخرين ، أو أنه محاكاة وتمثيل ، أو أنه إنتاج وتنظيم إرادي ، أو أنه متعة ولذة حسية ، أو ما إلى ذلك من تأويلات ؛ وإنما مضينا مباشرة إلى « العمل الفني » محاولين أن نستفتيه الرأي بخصوص علاقته بما عداه من الموضوعات كالموضوع الطبيعي والموضوع الصناعي والموضوع الاجتماعي... إلخ حقا لقد اضطرتنا هذه الدراسة إلى التعرض — بين الحين والآخر — لمناقشة بعض النظريات الفلسفية أو السيكولوجية في الإبداع الفني أو التذوق الجمالي ، ولكننا لم نتناس خلال هذه المناقشة أن ندرس العلاقة بين الفنان وعمله الفني أو بين المتذوق والموضوع الجمالي على ضوء تلك « الحقيقة الفنية » التي تميز الموضوع الجميل بوصفه ظاهرة نوعية خاصة .

فإذا ما تساءلنا الآن : هل ينبغي للفن أن يعبر عن « الحقيقة » ، كان رد عالم الجمال على ذلك : أنه ليس ثمة ما يلزم الأدب والشعر والفنون التمثيلية بأن تعمد إلى محاكاة الواقع الذاتي أو الواقع الموضوعي؛ بل كل مهمتها إنما تنحصر في إثارة نفس القارئ (أو المتأمل) ، سواء بتوليد معانٍ جديدة في نفسه ، أم بإحداث آثار نفسية عنيفة في باطن ذاته تنبثق معها « حقيقة » جديدة لم يكن له بها عهد . فليس من شأن الفن أن يحيلنا إلى أي عالم معروف ، موضوعياً كان أم ذاتياً ، بل لا بد للفن من أن يضعنا وجهاً لوجه بإزاء عالم آخر فريد في نوعه ، ألا وهو « العالم الفني » . أما هذا العالم الذي ينقلنا إليه الموضوع الجمالي فإنه عالم لا يقل واقعية عن غيره من العوالم ، إن لم يزد عليها جميعاً ، ولكن بشرط أن نفهم أن « الواقعية » هنا لا تشير إلى فعل الكينونة أو الوجود في الخارج فحسب ، وإنما هي تشير إلى تلك « الكيفية الباطنة Qualité intrinsèque » التي تميز الأشياء الموجودات باعتبارها كائنات قائمة بذاتها . وليس بدعاً أن يكون العالم الفني عالماً واقعياً بمعنى الكلمة ، فانه كثيراً ما يقذف بتلك الموجودات الماثلة في العالم الخارجي إلى عماء العدم أو شبه العدم ، لكي يحل محلها ، ويقوم بديلاً منها ! أما حين يعيد الفن خلق بعض الموضوعات الطبيعية ، فإنه عندئذ يأخذ على عاتقه أن يتكفل بتفسيرها ، حتى تجيء أفضل وأعمق وأخصب وأكثر حيوية ! فالعالم الفني عالم واقعي ، لأنه يضفي على الموجودات من المعنى والتعبير والثراء والحياة ما يجعلها أشد واقعية وأكثر حقيقة ! حقاً إن الفن قد يستعير من الواقع أشياء يجسمها ويعيد تمثيلها ، ولكنه لا بد من أن يعيد خلقها ، لكي يبدعها بأحسن مما فعلت الآلهة ! فالفنان ليس مجرد « صانع » démiurge ، وإنما هو خالق يذيع سر الآلهة ، إذ يصرح لنا بتلك المعاني الخفية والعلاقات المطوية والقيم المستترة التي أودعتها

الآلهة مصدر المخلوقات! أستغفر الله! بل إن الفنان قد يزعم لنفسه الحق في أن يعيد خلق هذا الكون، لكي يبين للآلهة كيف كان يمكن أن تجيء الخليقة أفضل: أعني أكثر استثارة، وأخصب وجداناً، وأعمق معنى، وأوقع أثراً!

فالفن لا يكون فناً إلا إذا أقلع عن محاكاة الصبغة الواقعية التي يتسم بها الواقع، لكي يكون لنفسه صبغة واقعية من نوع جديد! ولو كانت سلة التفاح التي تصورها لنا هذه اللوحة مجرد موضوع طبيعي ينقصه الحجم والطعم والفائدة العملية، لكان وجود السلة المرسومة أدنى وأقل بكثير من وجود السلة الحقيقية - أو لو كانت هذه الموسيقى التصويرية مجرد محاكاة لنموذج صوتي طبيعي (بعد تجريده من فاعليته المكانية والعملية)، لكان وجودها أدنى وأقل بكثير من وجود تلك الأصوات الطبيعية. أو لو كانت هذه الدراما الممثلة على خشبة المسرح مجرد نسخة طبق الأصل من دراما واقعية تجري في الحياة العملية (بعد تجريدها من أهميتها الحيوية وضرورتها العملية)، لكان وجودها أدنى وأقل بكثير من وجود تلك الدراما الحية. ولكن الحقيقة أن للموضوع الجمالي حظاً أسمى من «الوجود»، لأنه لا يقتصر على التعبير عن واقعية الواقع (على نحو ما يفعل الموضوع الطبيعي)، بل هو يعبر لنا عن معنى أعمق من معاني الواقع، ألا وهو ذلك البعد الوجداني الذي يمكن للواقع أن يتجلى أمامنا من خلاله. وهكذا قد يكون في وسعنا أن نقول إن مهمة الموضوع الجمالي لا تنحصر في إمدادنا بأية معرفة موضوعية عن الواقع، وإنما هي تتمثل في مساعدتنا على قراءة تعبير الواقع. حقاً إن العمل الفني قد يقتادنا إلى الواقع، ولكنه لا يوصلنا إلى أعتابه إلا من خلال بعض المقولات الوجدانية التي تسمح لنا بأن نفهم ما ينطوي عليه (الواقع) من شحنات وجدانية ومدلولات عاطفية وقيم إنسانية. وبهذا

المعنى قد يصح أن نقول إن الموضوع الجمالى هو ذلك الموضوع الذى يمنح حق المواطن للبعد الإنسانى من أبعاد الواقع .

أليس الفن هو الذى يهب الموضوع الطبيعى « باطنية » خصبة تجعل منه شيئا حيا يعمر الوجدان وينبض بالحيوية ؟ ألا نشعر حين نكون بإزاء بعض الأعمال الممتازة التى حققها كبار الفنانين أن « المحسوس » قد أخذ يكشف لنا عن سره الميتافيزيقى أو عمقه الوجودى ؟ ألا يكف « المحسوس » ، حين يندرج فى عالم الفنان ، عن أن يكون مجرد « شىء » لكى يصبح عاطفة مرئية؟ ألا يحس المتأمل ، حين ينفذ إلى عالم دلاكروا أو فكتور هيجو ، أنه قد انتقل إلى عالم جديد يشهد فيه أشكالا أصيلة من الوجود والحياة ، دون أن يكون فى استطاعته أن يجد لهذا العالم نظيرا يكافئه فى عالمه الاعتيادى الواقعى ؟ وإذن أفلا يحق لنا أن نقول إن الموضوع لا يظل على يد الفنان مجرد موضوع ، وإنما هو يصبح أداة تعبير أو حامل معنى ؟

إن الفنانين فى الحقيقة لهم الباحثون عن القيم ؛ فهم مكتشفون لا يهدأون إلا حينما تطأ أقدامهم أرض ميناء جديد ! وليس على متذوق الفن سوى أن يلاحقوا أولئك الرواد الممتازين فى جولاتهم الكشفية التى لاتكاد تعرف نهاية ! وإذا كان لهذا « الترف الكمالى » الذى يسمونه بالفن قيمة حيوية كبرى ، فما ذلك لأنه يعدنا دائماً بمتع جديدة لم تكن فى الحسبان ، بل لأنه يقدم لنا بين الحين والآخر أسباباً جديدة للحياة وحب الحياة . والحق أن كل نجاح تحرزه القيم على يد الفنان إنما هو انتصار لنا أجمعين ! فالفنان الذى يأتينا بالنغمة الجديدة ، أو الرائحة الجديدة ، أو الطعم الجديد ، إنما يخدم الإنسانية جمعاء . وكل ما من شأنه أن يرهف حواسنا ، أو أن يرقق مشاعرنا ، أو أن

يعمق مداركنا ، إنما يزيد من خصب وجودنا البشرى . وما كان لهذا كله أن يتحقق من تلقاء نفسه ، بل لقد كان على الفنان فى كل زمان ومكان أن يكون مصارعاً جريئاً لا يصرفه عناد المادة عن العمل على اجتلاء أسرارها . وهكذا كان الفن دائماً أبدا صراعاً عنيفاً ضد المادة ، لا مجرد لهو أو لعب (كما وقع فى ظن الكثيرين) . ولا زال الفن إلى يومنا هذا إنتاجا جهيداً يستثير طاقاتنا ، ويستحث قوانا على التسامى ، ويضع تحت أنظارنا نموذجاً حياً للعمل المتقن والأداء المحقق على الوجه الأكمل . وإذا كانت الصناعة اليدوية فى صميمها انتصاراً ، فإن الفن العظيم أيضاً لهو فى صميمه نصر كبير تحققه الروح فى صراعها المستمر ضد المادة .

لقد كان رودان يقول إن كلمة « الفنان» بمعناها الواسع إنما تعنى كل امرىء يجد لذة كبرى فيما يعمل . « فالفنان رجل يعشق مهنته ، وهو يرى أن أعظم مكافأة يظفر بها هى اغتباطه بتحقيق عمل جيد ... ولن يظفر العالم بالسعادة الحقة إلا حينما يتهيأ الناس أجمعين أن يكتسبوا روح الفنان ، أعنى حينما يكون فى وسع كل واحد منهم أن يجد لذة فيما ينهض به من عمل » . ثم يستطرد رودان فيقول : « إن الفن أيضا درس رائع فى الإخلاص Sincérité . فالفنان الحقيقى يعبر دائما عما يجول بذهنه ، حتى ولو أدى به الأمر إلى أن يطيح بشتى الآراء الذائعة . وهو بهذا يلقن أشباهه من الناس درساً فى الصراحة . ولن يكون أروع من ذلك التقدم الذى لابد من أن تحرزه الإنسانية لو قدر للصدق المطلق أن يسود بين الناس ! » . وأما نحن فإننا نقول إن الفنان الحقيقى إنما هو ذلك الصانع الذى لا يزدرى المادة ، ولا يحتقر الصنعة ، بل يخلص دائماً للفن بوصفه مهنة ، ويؤدى رسالته فى المجتمع بوصفه صاحب حرفة يعيش منها ولكنه يعيش أيضاً لها ! وليس « الصدق » فى الفن سوى وفاء الفنان لرسالته ، بوصفها ذلك

النشاط الإبداعى الذى لا يبدأ إلا حيث تنتهى الحرفة ! وهكذا نعود فنقول إن الفن فى جوهره فعل ، أو فلسفة فعل ، أعنى أنه نشاط ظافر منتصر يشارك فيه المتأمل فيشعر بغبطة النجاح أو نشوة الانتصار !

بيد أن الفنان — مع ذلك — يشعر بأن الفن مهمة لا يمكن أن تنتهى ، فإن فى توقفها إنكاراً لذاتها . ومن هنا قد قاوم كثير من الفنانين كل ما اعتور نفوسهم من حنين إلى الوصول ، فكانوا يعمدون دائما إلى معاودة البحث وإعادة النظر ، واثقين من أن مجال البحث لا بد من أن يظل مفتوحاً على مصراعيه . وربما كان خير مثال نستطيع أن نسوقه لهذا النوع من الفنانين أستاذ إكس Aix للصور الفرنسى سيزان : فقد ظل هذا الفنان العظيم يناضل حتى النهاية بكل صبر وتواضع فى سبيل الوصول إلى تلك الحقيقة التصورية التى لم يزعم لنفسه يوماً أنه قد استطاع الاهتداء إليها . وهكذا ظل سيزان مخلصاً لذلك التساؤل الأصلى الذى كان السبب فى تخليه منذ البداية عن حياة الهدوء والطمأنينة من أجل الانخراط فى سلك الحياة الفنية بما فيها من قلق وتوتر . وليس أدل على ذلك مما سجله سيزان نفسه فى خطاب له بعث به إلى صديقه إميل برنارد قبل وفاته بشهر واحد قال فيه : « أترانى بمستطيع أن أبلغ يوماً ذلك الهدف المنشود الذى طالما سعيت من أجل الوصول إليه ؟ إننى لأرجو ذلك ، ولكن ما دمت لم أستطع بعد أن أبلغ هذا الهدف ، فلابد من أن أبقى فريسة لموجة عنيفة من الاضطراب والقلق ... وليس على الآن سوى أن أواصل دراساتى . » ... فهذا الفنان الذى كان يؤكد دائماً أن فى استطاعة الفن أن يبلغ « المطلق » ، لم يزعم لنفسه يوماً أنه قد استطاع أن يمتلك « المطلق » ! ... وإذا كان فيلسوف مثل لافل قد كتب يقول : « إن الفن ليس مشكلة على الإطلاق ، بل هو هذا الذى يجعل كل موضوع يكف عن أن يكون مشكلة بالنسبة إلينا » ،

فربما كان فى وسعنا نحن أن نقول إن « فلسفة النجاح » نفسها لا تحيا إلا على جمهرة من المتناقضات التى يأخذ بعضها بيد البعض الآخر ، فتجعل من التجربة الفنية صورة مصغرة من الحياة البشرية بما فيها من صراع ديالكتيكى مستمر . وهكذا قد تبدو لنا الخبرة الجمالية تأملا سلبيا هادئاً ، لكى لا نلبث أن نتحقق من أنها تجربة عنيفة مثيرة تنبض بالفعل والنشاط . وننظر إلى الأعمال الفنية فيخيل إلينا أنها موضوعات لا واقعية ، ولكننا سرعان مانتحقق من أنها تكشف لنا عن الواقع بصورة أعمق وأخصب . ونتساءل عن غاية الفن فيبدو لنا أن فى الفن فراراً من الحياة ، ولكننا لا نلبث أن نتبين بكل وضوح أنه ينطوى على مشاركة فى الحياة بشكل أقوى وأعنف . ونسارع إلى القول مع البعض بأن الفن نشاط عديم الجدوى أو نزيه الغرض ، لكى لا نلبث أن نتحقق من أنه ليس كالفن نشاط يحفل بالمعنى ويعمر بالقيمة . أفلا يحق لنا إذن أن نقول إن الفن مشكلة ، ما دام من المحال أن تقوم « حياة » بدون إشكال ، أو « حل » بدون تناقض ؟

هنا قد يقول قائل : « حسناً ، ولكن أليس من العجيب أن يغفل كتاب يحمل اسم « مشكلة الفن » حديث الفنون ، وتصنيفها ، وأنواعها ، وعلاقاتها ، وضروب التناظر التى يمكن أن تقوم بينها ؟ » وردنا على هذا الاعتراض أنه لم يكن فى وسعنا ونحن نقدم للقارىء مجرد مدخل متواضع لدراسة الفن ، أن نتطرق للبحث فى أنواع الفنون وتقسيماتها وصلاتها . . . إلخ . ومن هنا فقد حدثنا القارىء عن الفن ، دون أن نحدثه عن « المعمار » : ذلك الفن الذى وصفه أفلوطين ، فقال إنه « ما يتبقى من البناء بعد أن نكون قد انتزعنا منه الصخور » ، وعرفه شليجل فقال إنه « موسيقى متجمدة » ، وميزه بعض علماء الجمال فقالوا إنه أكثر الفنون تعبيرية ، لأنه ينتزع الطابع المادى من أكثر

للمواد تكتلا وسكوناً ، لكى يعمل على توليد الفكر والحياة منها .
وحدثنا القارىء عن « الفن » ، دون أن نحدثه عن « النحت » : ذلك الفن الذى قال عنه آلان إنه يقدم لنا « قصائد من الرخام » ، ووصفه رودان (فى حديثه عن تمثال ڤينوس) فقال إن الناظر إليه يتوهم أنه بإزاء سيمفونية من الأبيض والأسود أو من الأضواء والظلال . . . وحدثنا القارىء عن « الفن » ، دون أن نحدثه عن « التصوير » : ذلك الفن الذى وصفه بايير فقال إنه يعبر لنا عن الأعماق بالسطوح ، والحركات بالسكنات ، وللمعانى بالأشكال ؛ وتحدث عنه بعضهم فقال « إن اللوحة هى فى صميمها قصيدة لا صوتية » ... وحدثنا القارىء عن « الفن » دون أن نحدثه عن « الشعر » : ذلك الفن الذى قال عنه أرسطو إنه أصدق من التاريخ ، ووصفه الشاعر اليونانى القديم سيمونيدس فقال إنه لوحة ناطقة ، وتكلم عنه نوڤالس فذهب إلى حد القول بأن الشعر هو الحقيقة المطلقة . . . وحدثنا القارىء عن « الفن » ، دون أن نحدثه عن « الموسيقى » ، ذلك الفن الذى قال عنه شوبنهور « إنه يكشف عن ماهية العالم الدفينة ، ويفصح عن أعمق حكمة ممكنة بلغة لا يفهمها العقل » ، بينما قال عنه آخرون إنه فن التفكير بالأصوات بدلا من التصورات ، فى حين وصفه بعضهم فقال إنه معمار متحرك يعيد إلى أذهاننا صور الآثار القوطية... وحدثنا القارىء عن « الفن » ، دون أن نحدثه عن « الرقص » : ذلك الفن الذى قيل عنه إنه يحقق شفافية النفس فى البدن ، ويعبر بالحركة عما يعبر عنه الذكاء باللفظ ، وكأن الراقصة حين تنثنى وتنعطف إنما تكتب بخطواتها وخطراتها قصيدة من الشعر ! ... إلخ .

أجل ، يا قارئى ، إننا (مع الأسف) لم نحدثك عن كل تلك الفنون ، كما أننا لم نحدثك أيضاً عن المسرح والقصة والأدب والسينما والأوبرا وشتى فنون

الشم والذوق والمس . . . ولكننا حاولنا أن نبين لك في تضاعيف هذه الدراسة أن الفن هو هذا الشيء المشترك الذي يجمع بين الكاتدرائية والسيمفونية ، بين المنحوت والمنقوش ، بين المنظوم والمنغوم ، أو هو ما يسمح لنا بأن نقارن التصوير بالشعر ، والمعمار بالرقص ، والموسيقى بالنحت . والواقع أنه إذا كان في الموسيقى الأصيلة شعر وتصوير ومعمار ، فإن في المعمار الأصيل موسيقى وتصويراً وشعراً ، كما أن في الشعر الأصيل موسيقى وتصويراً وغناء . . . إلخ . ولو أننا جارينا أولئك الذين يقسمون الفنون إلى فنون بصرية ، وفنون سمعية ، وفنون لمسية ، وفنون شمية ، وفنون ذوقية ، وفنون حركية ، لكان علينا أن نضيف إلى ذلك أن ثمة تداخلا بين كل تلك الفنون ، لأن العين تلمس ، واليد ترى ، والأنف يتذوق ، والفم يشم ، والأذن تتأمل ... إلخ . ولعل هذا هو ما عناه جيته حينما قال : « سواء أكنت بإزاء قطعة من الرخام ، أم بإزاء صدر الحبيبة ، فإن المهم أن تعرف كيف ترى بعين سبق لها اللمس ، وكيف تلمس بيد تجيد النظر » ! أو لعل هذا هو ما عناه لسنج حينما قال في « اللاؤكون » متحدثاً عن رافائيل : « لقد كان من الممكن أن يكون رافائيل مصوراً عظيماً حتى ولو قدر له أن يولد أشوه مقطوع الذراعين » ! أليست معجزة الفن في كل هذه الحالات إنما تنحصر على وجه التحديد في أنه يريد أن يجعل من المحسوس لغة أصيلة تقوم بمهمة التعبير ؟ أليست قيمة المعمار أو النحت أو التصوير أو الموسيقى أو الشعر أو ما إلى ذلك إنما تنحصر في كونها تعبيراً عن البعد الإنساني من أبعاد الواقع ؟ وإذن أفلا يحق لنا أن نقول إن هناك فنوناً ، ولكن هناك أيضاً « الفن » ؟

المراجع

أولا : مراجع عامة فى علم الجمال

1 — Alain : « Propos sur L'Esthétique » , Paris, Presses Universitaires de France, 1949.

2 — Basch (Victor) : « Essais d'Esthétique, de Philosophie, et de Littérature. » , Paris, Alcan, 1934.

3 — Bayer (Raymond) : « Traité d'Esthétique » , Paris, Armand Colin, 1946.

4 — Bayer (Raymond): « Essais Sur la Méthode en Esthétique », Paris, Flammarion, 1953.

5 — Collingwood (R. G.) : The Principles of Art » , Oxford, Clarendon, 1938.

6— Croce (Bendetto) : « Bréviaire d'Esthétique », traduction française, Paris, Payot, 1923.

7 — « Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art. » 2 Tomes, Paris, Alcan, 1937.

8 — Dewey (John) : « Art as Experience. », New-York, G. P. Putnam's Sons, 1934.

9 — Dufrenne (Mikel) : » Phénoménologie de l'Expérience Esthétique. » , Paris, 2 Tomes, P. U. F., 1953.

10 — Feldman (Valentin) : « L' Esthétique Française Contemporaine. », Paris, Félix Alcan, 1936.

11 — Focillon (Henri) : « La Vie des Formes. » , Paris, Leroux, 1934.

12 — Fondane (Benjamin) : « Faux Traité d' Esthétique », Paris, Denoël, 1938.

13 — Guyau (J. M.) « Les Problèmes de l'Esthétique Contemporaine. , 12e éd., Paris, Alcan, 1929.

14 — Huisman (Denis) : « L'Esthétique » , Paris, P. U. F., (Collection que Sais-Je ?, No. 645.), 1954 ,

15 — Lalo (Charles) : « Introduction à l'Esthétique », Paris, Colin, 1912.

16 — Lalo (Charles) : « Notions d' Esthétique » ; 4e éd., Paris, P. U. F., 1952.

17 — Nédoncelle (Maurice) : « Introduction à l'Esthétique», Paris, P. U. F., 1953.

18 — Osborne (Harold) : « Aesthetics and Criticism . » , London, Routledge & Kegan Paul, 1955,

19 — Read (Herbert) : « The Meaning of Art.» , London, A Pelican Book, 1954.

20 — Read (Herbert) : « The Philosophy of Modern Art., London, Faber & Faber, 1952.

21 — Santayana (George) : « The Sense of Beauty . », New - York, Scribner, 1896 (London, Constable, 1918 .)

22 — Segond (Joseph) : « Traité d' Esthétique » , Paris, Aubier, 1947.

23 — Servien (Pius) : « Principes d'Esthétique » , Paris, Boivin, 1935 .

24 — Servien (Pois) : « Esthétique » , Paris, Payot, 1953.

25 — Souriau (Etienne) : « L'Avenir de l'Esthétique . », Paris, Alcan, 1929.

26 — Taine (Hyppolite) : «Philosophie de L'Art» (2. vol.), Paris, Hachette 1925 .

27 — Tolstoi (Léon) : «Qu'est - ce que l'Art?» , trad. franc. par Wyzewa, Paris, Perrin, 1898.

28 — Volkelt (Johannes) : « Das Aesthetische Bewusstsein. », Munick, Beck, 1923.

29 — Wilde (Oscar) : «Derniers Essais de Littérature et d' Esthétique » , Paris, Stock, 1913.

48 — Wulf (Maurice De) : « Art et Beauté » , 2e éd ., Louvain, Warny, 1943.

ثانيا : مراجع خاصة فى الفن

31 — Abraham (P.) : « L'Art » , dans « Encyclopédie Française. », Paris, 1935, t. XVI et XVIII.

32 — Alain : « Système des Beaux Arts », Paris, N. R. F., Paris, Alcan, 1926.

33 — Alain ; « Vingt Leçons sur les Beaux Arts. », P. U. F., 1949.

34 — Baudouin (Charles) : « Psychanalyse de l'Art », Paris, Alcan, 1929.

35 — Bayer (Raymond) : «L'Esthétique de la Grâce. », Paris, Alcan, 1934 (2 volumes).

36 — Bayer (Raymond) : « Léonard de Vinci » , Paris, Alcan, 1934.

37 — Cassou (Jean) : « Situation de l'Art Moderne. », Paris, Editions de Minuit, 1950.

38 — Challaye (Félicien) : « L'Art et la Beauté » , Paris, Nathan, 1929.

39 — Coomaraswamy (A. K.) : « Transformation of Nature in Art », Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1934.

40 — Delacroix (Henri): « Psychologie de l' Art » , Paris, Alcan, 1929.

41 — Francastel (Pierre) : « Art et Société », dans «L' Année Sociologique», 1940—1948, t. v.

42 — Francastel (Pièrre) : « Peinture et Société » Lyon, Audin, 1951.

43 — Freud (Sigmund): « Leonardo da Vinci », transl. by A. A. Brill, London, Kegan Paul, 1932.

44 — Gouhier (Henri): « L' Essence du Théâtre. », Paris, Plon, 1943.

45 — Guyau (J. M.) : « L' Art au point de vue sociologique », 15e éd., Paris, Alcan, 1930,

46 — Jenkins (Iredell) : « Art and The Human Enterprise» Harvard University Press, Cambridge, 1958,

47 — Jung (Karl) : «Modern Man in Search of A Soul » (Psychology and Literature) London, Kegan Paul, 1941.

48 — Lalo (Charles) : « L' Art et la Vie Sociale », Paris, Doin, 1921.

49 — Lalo (Ch.) : « L'Expression de la Vie dans l'Art », Paris, Alcan, 1933.

50 — Lalo (Ch.) : « L'Art et la Morale », Paris, Alcan, 1922.

51 — Lalo (Ch.) : « L'Art Loin de la Vie» , Paris, Vrin, 1939.

52 — Lalo (Ch.) : « L'Art près de la Vie » , Paris, Vrin, 1946.

53 — Lalo(Ch.) : «L' Économie des Passions.», Paris, Vrin, 1947.

54 — Lalo (Ch.) «Les Grandes Évasions Esthétiques», Paris, Vrin, 1947.

55 — Malraux (André) «Les Voix du Silence. » , Paris, NRF., 1951. (nouv. éd., 1956.)

56 — Munro (Thomas) : « Les Arts et leurs Relations Mutuelles », traduction de M. Dufrenne, Paris, P.U.F., 1954.

57 — Read (Herbert) : « Art and Industry. » , London, Faber & Faber, 1944.

58 — Read (Herbert) : «Art and Society. », London, Faber & Faber, 1947 .

59 — Rodin (Auguste) : « L' Art » , Entretiens Réunis par Paul Gsell, Paris, Grasset, 1951.

60 — Rusu (Liviu) : « Essai sur la Création Artistique », Paris, Alcan, 1933 .

61 — Souriau (Etienne) : « La Correspondance des Arts », Paris, Flammarion, 1947.

62 — Souriau (Etienne) : « L'art et la vie sociale » ; dans « Cahiers Internationaux de Sociologie » , Ed. du Seuil, vol. V., 1948.

63 — Souriau (Paul) : « La Beauté Rationnelle » , Paris, Alcan, 1904.

64 — Utitz (Émil) : « Grundlegung der Allgemeinen Kunstwissenschaft. » (2 vol.) , Stuttgart, Enke, 1914.

65 — Valéry (Paul) : « Eupalinos » , 9e éd., Paris, N R F., Gallimard, 1924.

66 — Valéry (Paul) : « Pièces sur L'Art. » , 6 e éd., Paris, N. R. F., Gallimard, 1934.

67 — Valéry (Paul) : « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » , in « Variétés» , I., Paris, Gallimard, 1924.

68 — Valéry (Paul) : « Variétes, » II, 1929; «Variétés III.». 1936 ; « Variétés IV » , 1938 ; «Variétée V. » , 1949, Paris, Gallimard.

69 — Villiers (A) : « Psychologie de l'art dramatique » , Paris, A. Colin, 1950.

70 — Vinchon (Jean) : « L' Art et la Folie », Paris, Stock, 2 e éd., 1950.

فهرس الأعلام

(ر)

(ز)

(س)

فهرس تحليلى

والصنعة (٢٥) الفن عند سوريو متجه إلى إنشاء موجودات (٢٦) استبعاد سوريو لمفهوم القيمة (٢٨) .

٥ — التوحيد بين الصورة والموضوع (٢٩) رأى فوسيون (٢٩) اتجاه عالم الجمال إلى العمل الفنى وحده (٣٠) شيئية العمل الفنى (٣١) .

٦ — الفن هو مجموع الضرورات التى تفرض نفسها على الفنان (٣٢) تعريف الفن بأنه القدرة الابداعية لإيجاد مخلوقات جديدة (٣٤) التجربة الاستطيقية تشمل التذوق كما تشمل الإبداع (٣٥)

الفصل الثانى . العمل الفنى ، بناؤه وعناصره: (٣٧ — ٥٨)

٧ — البنية المكانية والزمانية للعمل الفنى (٣٧) مادة العمل الفنى غاية فى نفسها (٣٨) الفن عند هنرى مور ترجمة للمعنى من مادة إلى أخرى (٣٦) العمل الفنى ثمرة لعملية منهجية هى عملية تنظيم العناصر (٤٢) لابد من وجود وحدة تنوع (٤٣)

٨ — الموضوع ليس شرطا للعمل الفنى (٤٣) التنظيم الصورى عند الفنانين المعاصرين (٤٤) الأولوية للصورة على المضمون عند بعض الفنانين (٤٦) العلاقة الوثيقة بين الموضوع والإبداع الفنى عند علماء النفس (٤٧) العمل الفنى موضوع لذاته (٥٠) .

٩ — التعبير هو العنصر الثالث للعمل الفنى (٥١) التعبير هو الرابطة الحية بين الفنان وعمله الفنى (٥٤) التعبير وحدة فنية لا تقبل القسمة (٥٥) وظيفة التعبير أن يجعل للمحسوس أسلوبا (٥٦) الفن يحدثنا عن الواقع بلغته الخاصة (٥٦) الواقع فى العمل الفنى هو بعد إنسانى (٥٧) بناء العمل الفنى ثمرة امتزاج الصورة بالمادة (٥٨)

الفصل الثالث : بين الطبيعة والفن . (٥٩ — ٨٩)

١٠ — الفن عند القدماء محاكاة الطبيعة (٥٩) الدعوة إلى عبادة الطبيعة (٦٠) الطبيعة لا تقدم لوحات فنية (٦٢) إخضاع الفن للطبيعة عند كنستابل (٦٣) .

١١ — استلهام الطبيعة عند دلاكروا (٦٤) تدخل العنصر الذاتى فى تصوير الطبيعة عند مانيه (٦٤) الانطباعية عند سيزان (٦٥) نقد جوجان للانطباعية (٦٦) النزعه التعبيرية عند ماتيس (٦٧) دفاع رودان عن النزعة الطبيعية(٦٧)

١٢ — الفن ليس هو الطبيعة (٦٨) القبح الطبيعى يمكن أن يصبح موضوعا جماليا (٦٩) الجميل المنقول دون تعديل لا يكون جميلا فى العمل الفنى (٧٢) الطبيعة عديمة الصبغة الجمالية والمنطقية والأخلاقية (٧١) مدرسة الفنان الصنعة لا الطبيعة (٧٢)

١٣ — المحدثون يرفضون نظرية المحاكاة (٧٣) الفن كذب عند بيكاسو (٧٣) رأى الفنانين براك — ليجيه — موندريان (٧٤) مالرو عدو النزعة الطبيعية (٧٤) الفن عند مالرو يحور الواقع (٧٦) .

١٤ — الأصل عند الفنان هو عالم الفن لا الطبيعة عند مالرو (٧٩) الفن يجذبنا إلى عالم يبعدنا عن الواقع(٨٤) .

١٥ — الفنان يمتلك الواقع (٨٥) استبعاد فكرة القدر فى التصور الفنى (٨٦) الفن هو أسلوب جديد لخلق العالم (٧٨) الفن هو علاقة عالم الطبيعة الزائل بالعالم الإنسانى الخالد (٨٨) الفن عند مالرو هو استحالة الصور إلى أسلوب (٨٩) .

الفن عند برنشفيك ينقلنا من تمركزنا إلى مشاركة الآخرين (٢٤٥) الأعمال الفنية موضوعات قائمة بذاتها (٢٤٦) الواقعة الجمالية ليست ظاهرة أخلاقية (٢٤٧) العمل الفنى وحدته الخاصة التى يتحد فيها الشكل بالموضوع (٢٤٨).

الفصل الثامن : التذوق الفنى : (ص ٢٥٠).

٤٣ — الخصائص المميزة لموقف الذات بإزاء الموضوع الجمالى (ص ٢٥١) التقمص الوجدانى عند باش (ص ٢٥٤) نقد نظرية التعاطف الرمزى (ص٢٥٧) فهم التجربة الفنية لا يكون بالرجوع إلى الذات ، بل إلى الموضوع نفسه (ص ٢٥٩).

٤٤ — التذوق الفنى ليس عملية ذاتية محضة (ص٢٦٠) . التأمل والمشاركة هما جوهر الإدراك الجمالى (ص ٢٦١) — العمل الفنى يولد لدينا ملكة «الذوق» (ص ٢٦٢) . هل يمكن أن يكون الحكم الجمالى حكما كليا عاما ؟ (ص ٢٦٣) .

٤٥ — نسبية الأحكام الجمالية تفترض ضرباً من الموضوعية الأصلية (ص ٢٦٤) نحن فى العادة متحيزون لأننا جزئيون (ص ٢٦٥) — أثر التربية والدربة على تنمية ملكة الحكم (ص ٢٦٦) — إن حكمى لا يحكم على العمل بقدر مايحكم على (ص ٢٦٧) فهمنا للعمل الفنى يتوقف على مدى قدرتنا على قمع ذاتيتنا وقهر جزئيتنا (ص ٢٦٨) .

٤٦ — عالم الجمال يستبعد خواطره وآراءه لكى يستمتع بحضرة العمل الفنى (ص ٢٦٩) للموضوع الجمالى شىء عينى يخاطبنا بلغة نوعية تفصح عنها بعض التأثيرات (ص ٢٧١) التأمل الفنى هو فى صميمه فعل اجتماعى (ص٢٧٢) —


مطبوعات
مكتبة مصر


Bibliotheca Alexandrina
0409023